El arte y sus museos

Ana Ávila

Ediciones  del Serbal

El arte y sus museos

CULTURA ARTÍSTICA
Colección dirigida por
JOAN SUREDA I PONS

El arte y sus museos

Ana Ávila



Ediciones  del Serbal

Primera edición, 2003

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Francesc Tàrrega 32-34 – 08027 Barcelona
Tel. 93 408 08 34 • Fax: 93 408 07 92
Apartado de correos 1386 • 08080 Barcelona
serbal@ed-serbal.es
www.ed-serbal.es

Impreso en España
D.L.: B. 3398-2003
Impreso por Hurope S.L.
ISBN: 84-7628-408-X
SECULART023

Sumario

1. Fondos y colecciones 11

1.1. Más allá del valor artístico 13
1.2. La obra de arte con nombre propio 15
1.2.1. Original 20
1.2.2. Réplica 22
1.2.3. Copia 25
1.2.4. Falso 32
1.3. Naturaleza y origen de los fondos 34

2. Orígenes y dinámica de las colecciones 41

2.1. Colecciones reales y principescas 41
2.1.1. Museo del Prado (Madrid) 42
2.1.2. Musée du Louvre (París) 47
2.1.3. Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde 68
2.1.4. Las colecciones austriacas 71
2.1.5. Las colecciones de Prusia 80
2.1.6. Las colecciones bávaras 84
2.1.7. El Ermitage (San Petersburgo) 92
2.2. Colecciones privadas 98
2.3. Trofeos militares 101
2.3.1. El período napoleónico 103
2.3.2. El duque de Wellington y el expolio «recuperado» 115
2.3.3. Europa bajo los nazis 118
2.3.4. El saqueo ruso 127
2.3.4.1. De lo privado a lo público 127
2.3.4.2. Las consecuencias de la guerra 129
2.4. La compra como medio de enriquecimiento 142
2.4.1. Colaboración de particulares y asociaciones 146
2.4.2. Cubrir lagunas y otras causas 151
2.4.3. Vías de acceso 158
2.4.4. Derecho de tanteo 161
2.5. La donación 167
2.5.1. La donación Cambó 178
2.5.2. La donación Marés 182
2.6. Dación 185

2.7. Legado 194
2.7.1. Legados españoles 197
2.7.2. El Museo del Louvre 205
2.7.3. El ejemplo norteamericano 206
2.8. El depósito 222
2.9. El préstamo 230
2.10. Intercambios estatales 240
2.11. Las desamortizaciones en relación al museo 241

3. El museo enajena sus bienes 246

4. Exportaciones 250

5. Las salas: características murales 252

5.1. El color 252
5.2. Revestimiento 254

6. Complemento a las colecciones pictóricas 257

6.1. La escultura 257
6.2. El mueble y los objectos 260
6.3. La pintura como acompañamiento 262
6.4. Ambientes de época 262

7. La obra en el medio museístico 268

7.1. La dispersión del conjunto 271
7.2. El conjunto y la serie 276
7.3. La pareja 278
7.4. El cuadro pintado por ambas caras 280
7.5. El pequeño formato 281
7.6. Alteraciones del tamaño 285
7.7. Los marcos 287
7.8. La protección del cuadro 295
7.9. La contemplación 298

8. Presentación 303

8.1. La disposición estratégica 303
8.2. La acumulación 305
8.3. La época, la escuela, la autoría 313
8.3.1. La preponderancia de estos criterios en el Museo del Prado 320
8.3.2. La Grande galerie como referencia museográfica 331
8.4. Entre el convencionalismo y la apertura 334
8.5. Presentaciones de ruptura 341

8.6. Elementos de encuentro y diferenciación 346

9. La información 354

9.1. Cartelas 355
9.1.1. La cartela ilustrada 357
9.1.2. La fotografía como material complementario 359
9.1.3. Cartela colectiva 359
9.2. Hojas informativas 361
9.3. El texto 361
9.3.1. El autor 362
9.3.2. El título 365
9.3.3. La fecha, la firma 366
9.3.4. La técnica 368
9.3.5. Las medidas 369
9.3.6. La procedencia 369
9.3.7. Formas de ingreso 370
9.3.8. Marcas 371
9.3.9. Números de inventario 371
9.4. Oferta de reproducciones y guías sonoras 372

10. Conjuntos museísticos 374

10.1. The Mall (Washington) 374
10.2. La reordenación de las colecciones en Berlín 378
10.3. Quartier Museums (Viena) 385

11. Pequeños-grandes museos 388

11.1. The Phillips Collection (Washington) 388
11.2. Corcoran Gallery of Art (Washington) 389
11.3. The Frick Collection (Nueva York) 389
11.4. The Isabella Stewart Gardner Museum (Boston) 392
11.5. Meadows Museum (Dallas, Texas) 396
11.6. Barnes Foundation Collection (Merion) 398
11.7. The Wallace Collection (Londres) 403
11.8. Apsley House (Londres) 407
11.9. Dulwich Picture Gallery (Dulwich Village, Londres) 410
11.10. Courtauld Gallery (Londres) 413
11.11. Lenbachhaus (Munich) 418
11.12. Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa) 419
11.13. Mauritshuis (La Haya) 421
11.14. Frans Halsmuseum (Haarlem) 427
11.15. Groeningemuseum (Brujas) 428

11.16. Musée Condé (Chantilly) 431
11.17. Musée Bonnat (Bayona) 434
11.18. Boymans-van Beuningen Museum (Rotterdam) 436
11.19. Musée Picasso (París) 440
11.20. Louisianas samling (Humlebaek, Dinamarca) 442
11.21. Fundación Lázaro Galdiano (Madrid) 444
11.22. Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) 447
11.23. Museu Picasso (Barcelona) 457
11.24. Fundació Miró (Barcelona) 458

«(...) y así las pinturas encubiertas y ocultadas se privan de su valor el qual consiste en los ojos agenos y juicios que de ellas hacen los hombres de buen entendimiento y buena imaginación, lo que no se puede hacer sino estando en lugares, donde algunas veces puedan ser vistas de muchos»

(F. de Guevara, *Comentarios de la Pintura* [s. XVI], notas de A. Ponz, Madrid, 1788).

1. Fondos y colecciones

Los «testimonios materiales» o «bienes representativos» de la «evolución de la naturaleza y del hombre» conforman la institución del museo. La definición propuesta por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) es aceptada en líneas generales por la legislación española según se constata en el *Reglamento de Museos de Titularidad Estatal* (Real Decreto 620/1987 de 10 de abril de 1987), donde se habla de «conjuntos y colecciones» de «valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural», adaptándose parcialmente a la definición del organismo internacional que en sus estatutos de 1947 se refiere a «colecciones de objetos» y teniendo como inmediato precedente la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.

Los objetos de los museos de arte suelen tener naturaleza heterogénea –escultura, pintura, dibujos, grabados, artes decorativas–, y les unifica el hecho de que se trata de «bienes muebles» –que se pueden mover e incluso trasladar de un lugar a otro sin detrimento de su naturaleza–, a diferencia de los «inmuebles» que tienen por característica el ser fijos y que no pueden ser transportados de un punto a otro sin menoscabo (arquitectura, escultura monumental). La ley del Patrimonio Histórico Español estipula que tienen esta consideración «cuantos elementos puedan considerarse consustanciales con los edificios y formen parte de los mismos o de su exorno, o lo hayan formado, aunque en el caso de poder ser separados constituyan un todo perfecto de fácil aplicación a otras construcciones o a usos distintos del suyo original, cualquiera que sea la materia de que estén formados y aunque su separación no perjudique visiblemente al mérito histórico o artístico del inmueble al que están adheridos». Sin embargo, templetes, capillas, puertas, rejas, etc. se transmutan en bienes muebles en el marco del museo, separados de su emplazamiento y admirados como objetos. En ciertos museos es posible encontrar restos de arquitectura, patios, arcos de triunfo, e incluso templos, siendo el Metropolitan Museum de Nueva York, el British Museum de Londres y el Pergamon-museum de Berlín ejemplos cardinales. El interés por las culturas griegas y romanas y del Próximo Oriente que jalonó el siglo XIX y las primeras décadas del siguiente, el impulso dado a la arqueología y la imagen de poder que reportaba conseguir parte del patrimonio de la antigüedad determinaron el traslado de conjuntos y restos arquitectónicos hacia países como el Reino Unido y Alemania. A las adquisiciones legales y fraudulentas se suma el expolio y la donación, como la efectuada por Egipto del

templo de Dendur a los Estados Unidos (Nueva York, Metropolitan Museum) en 1965 que en caso contrario hubiera quedado sumergido tras la construcción de la presa de Asuán. Se trató de un regalo como recompensa a la contribución americana a las campañas internacionales para salvar los monumentos de Nubia, uno de ellos el templo de Debod instalado en Madrid al aire libre. Las recomendaciones internacionales auspiciadas por la UNESCO permiten el desplazamiento de las realizaciones arquitectónicas como un mal menor si están en peligro de deterioro o destrucción. No solamente son obras totalmente fuera de contexto sino que a las salas se les exige un sistema medio-ambiental específico, aproximado a las condiciones atmosféricas que disfrutaban en sus lugares originarios. En el Metropolitan vemos la reja de la catedral de Valladolid –donada por la Fundación William Randolph Hearst en 1956– pero también el patio renacentista del palacio de Vélez Blanco, cerca de Almería, con sus dos pisos de arquerías, que formó parte del legado de George Blumenthal (1941) quien lo tenía en su casa de Nueva York. Ahora bien, el mercado artístico es testigo del desguace practicado en iglesias, conventos, palacios, casas nobles o del ámbito rural, ermitas..., algunos de cuyos restos pueden ir a parar al museo, absolutamente descontextualizados y perdida la información.

En su condición de bienes culturales las obras conservadas en los museos son bienes colectivos, aunque la propiedad pueda ser privada o institucional (gobierno autónomo, ayuntamiento...).

Se ha empleado el término «colección» para aludir a los bienes que configuran un museo. Una colección es «un conjunto de cosas, por lo común de una misma clase», precisa el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Se trata de un vocablo que atañe a bienes que tienen algo que les unifica: autoría, técnica, iconografía, origen, etc... De este modo se habla de una colección de obras de arte, o más específicamente de una colección de pintura, de escultura o de dibujos. A veces la colección se adapta a una época (colección de pintura del siglo XVII), a un ámbito geográfico (Francia), a un artista (Nicolás Poussin). Suele haber bloques de obras que tienen identidad propia, en especial por haber pertenecido a un mismo propietario y por ello se les define con su nombre. La colección puede corresponder a una temática como, por ejemplo, de retratos o de bodegones. Podríamos mencionar la colección Cambó en el Museu d'Art de Catalunya, la de dibujos de Fernández Durán en el Museo del Prado (que dispone de su propio inventario) o la Panza, de Minimal art, del Solomon Guggenheim Museum de Nueva York. Pero hay colecciones que no constituyen grupos de obras en el marco del museo sino que por sí mismas lo son, como la colección formada por Lázaro Galdiano en Madrid, la Frick de Nueva York, etc. También se establece el plural –las colecciones– por cuanto en un museo es probable que haya conjuntos de obras de diversa naturaleza, autoría o/y procedencia.

En el ámbito de los museos se maneja el término «fondos», en plural, descrito como «caudal o conjunto de bienes que posee una persona o comunidad». Esta palabra aborda un concepto más amplio y menos ambiguo que el de colección, siendo también asimilado por el *Reglamento de Museos de Titularidad Estatal* (1987). Sánchez Cantón lo emplea en el *Catálogo de pinturas del Museo del Prado* del año 1943. Así, hablamos de los fondos de la National Gallery de Londres (es decir, la totalidad de sus obras), siendo errónea su equiparación a «reserva», el conjunto de obras que normalmente están ocultas de la contemplación del público.

Últimamente se emplea la palabra «contenido» para mencionar el conjunto de obras que acoge el museo, cuya arquitectura es entendida cual continente o contenedor como si de un envoltorio se tratara.

Comportamientos artísticos posteriores a las vanguardias (imagen, sonido, espacio, luz, performance...) trastocar el concepto tradicional del museo como depositario de cosas.

1.1. Más allá del valor artístico

A menudo en el ámbito de los museos se tiene en cuenta cuestiones independientes del valor artístico, afines al terreno del coleccionismo. El estado de conservación es primordial pues afecta no sólo a la integridad del bien y a su supervivencia, sino también al efecto que ocasiona al exponerse en público. La antigüedad tiene interés pero puede pasar a un segundo plano cuando se trata de artistas relevantes y obras de especial importancia, pues poseer una obra singular de El Greco llega a ser más valioso que una pieza de El Fayum o un frontal románico y un Picasso puede interesar más a un museo que un Ribera o un Delacroix más que un Luis de Morales. Cuenta la rareza de la técnica, de la temática (en el marco del momento o del artista): una pintura sobre un soporte poco usual para la época, un paisaje o un desnudo en el arte español del siglo XVII... Cuando en un museo hay una sola pieza que representa a un artista destacado, ésta adquiere una dimensión fuera de lo común, como ocurre con *La dormición de la Virgen* de Mantegna en el Museo del Prado, el *Caballero sonriente* de Frans Hals en la Wallace Collection (Londres), o el *Retrato de Inocencio X* de Velázquez en la Galleria Doria Pamphili (Roma). Las obras de insignes pintores con una corta producción son el orgullo de los museos. Es lo que sucede con los pocos Vermeer que existen, instalados en museos europeos y americanos. Las obras excepcionales pueden convertirse en la atracción del museo.

Es conveniente destacar el hecho de que la escasez de obras en el mercado de determinado artista, período, técnica o iconografía, aporta un valor aña-

dido a las que se guardan en los museos. Por consiguiente obras de estas características adquieren precios desorbitantes dado que la producción está «estancada» en los museos. Si circulara en la red internacional un Piero della Francesca, un Durero o un Velázquez (previamente «consagrados» por el parecer de especialistas), muchos serían los clientes pero pocos podrían hacerse con la pieza, yendo lo más probable a enriquecer los fondos de alguna institución americana o coleccionista privado con suficientes recursos.

Tal vez la importancia de determinada obra estriba en que capte un hecho histórico o un panorama urbano alterado o ya desaparecido, independientemente de su categoría artística. Hay retratos cuyo único interés reside en la identidad del personaje, por lo que se hacen merecedores de estar en los museos.

Al público en general puede que no le resulte relevante si una colección u obra perteneció a determinada persona o institución, pero el «pedigree» contribuye a su afianzamiento, del cual los museos se sienten orgullosos. Da mayor credibilidad. La solvencia de la colección de donde procede la pieza la revaloriza, lo que a nivel de mercado se traduce en un alza. Así, el hecho de que un cuadro haya pertenecido a la colección del rey Carlos I de Inglaterra o a la de Isabel de Farnesio le da una categoría añadida. Si hay constancia de que la obra formó parte de los bienes del autor puede ser una señal del interés que le concedía su creador, lo cual la hace apetecible. Recordemos al respecto cómo las *Tres Gracias* de Rubens (Museo del Prado) permaneció entre las pertenencias del artista hasta su muerte, lo que le confiere una aureola.

La obra que cuenta con referencias documentales tiene en el ámbito museístico una connotación especial. El hecho de que se eleve sobre los cimientos de la escritura le aporta mayor veracidad. Su publicación en la revista especializada marca una impronta sobre ella, fundamentalmente cuando se debe a un estudioso o especialista o a un investigador de reconocido prestigio. La firma parece asegurar la autenticidad de la pieza, y si no es usual en la producción del artista resulta una obra más apreciada. Por ello abundan las firmas apócrifas. La fecha la sitúa en un momento preciso, le da el «glamour» de los años.

A pesar de las críticas –de hecho la calidad de la obra pasa a primer término en detrimento de otras premisas–, no se puede obviar el interés que para el estudio profundo de la obra (más aún en el marco del coleccionismo) tienen los aspectos citados, que algunos estudiosos pretenden minimizar. En el arte contemporáneo y en las tendencias más recientes sigue vigente la autoría pues para un museo no es una cuestión baladí poseer un Juan Muñoz o un Kiefer, pero entran en liza otras estimaciones: materiales, medios, capacidad para dinamizar al espectador...

1.2. La obra de arte con nombre propio

Identificar es una de las tareas primordiales en el ámbito del museo. Situar la obra en un contexto geográfico y cultural, dilucidar la cronología aproximada, atribuirla a un autor, analizar sus características físicas –soporte, materiales, preparación, pigmento...–, hacer una lectura formal e iconográfica, relacionarla con otras obras del artista, etc. La clasificación es una labor de la cual el museo debe responsabilizarse. Mientras que la investigación de la pieza como obra de arte puede desarrollarse fuera del contexto de los museos, en algunas de estas instituciones se ha avanzado enormemente en los estudios técnicos a través de la aplicación de los rayos X, de los infrarrojos y de los ultravioletas. Estos medios aportan pormenores sobre la técnica descubriendo datos importantes acerca de los materiales, el soporte, la preparación y la capa pictórica, así como particulares aspectos del modo de trabajar del artista (aprovechamiento del soporte, pigmentos, pincelada, arrepentimientos) y futuras intervenciones. La lupa, el microscopio y sofisticados equipos técnicos están puestos en el ámbito de los museos –con puntuales colaboraciones foráneas de centros de restauración oficiales y extranjeros y laboratorios universitarios– al servicio de la obra de arte. En este sentido conviene destacar cómo se ha llegado a un mejor conocimiento técnico de la obra de Velázquez (la mayoría ubicada en el Museo del Prado, donde también se han estudiado otras pinturas de colecciones públicas y privadas) gracias a específicos estudios llevados a cabo en el marco del referido museo.

Ahora bien, mientras existen obras indiscutibles, otras están bajo sospecha, incluso después de haber sido estudiadas por expertos de reconocido mérito. Asimismo las hay que parecen estar «más seguras» dependiendo del estudioso. Hay especialistas que contribuyen a su consagración. La opinión del conocedor puede alterar la valoración crematística de la obra y afianzarla en la opinión pública. Por ello, la bibliografía se especifica en los catálogos razonados de los museos, y determinada referencia consolida la pieza.

Con las atribuciones no siempre se está en posesión de la verdad. Hasta los propios especialistas llegan a rectificar. De este modo, Jonathan Brown ha enmendado la adscripción a Alonso Cano de las *Tentaciones de santo Tomás*, de Orihuela, obra de su coetáneo Velázquez, así como del *Autorretrato* del Museo Sant Pius V de Valencia. Por otra parte, reconocidos estudiosos de un autor pueden tener opiniones divergentes acerca de una misma obra. Lamentablemente, los errores de atribución han permitido que magníficas obras de arte abandonaran nuestro país, incluso con permisos de exportación, y hoy estén en colecciones privadas o constituyan un motivo de orgullo para museos norteamericanos.

Originales de autor y de época pueden estar en el terreno de la presunción, afectando a los inventarios, a los catálogos, a la presentación de esas obras al público, e incluso a la imagen de la institución. Algún museo prefiere la política del avestruz, al ocultar a la crítica sus obras dudosas con la intención de que sigan siendo citadas, y admiradas, como auténticas. Incluso existen instituciones de este tipo que les cuesta creer que han «perdido» un original y no varían la autoría en el catálogo ni en la cartela que informa al visitante sobre la pieza. En el ámbito del museo parece preferible tener una obra con nombre y apellido a poseer una considerada como «Taller de...», «Escuela de...», «Entorno a...», «Círculo de...», «Seguidor de...», y menos aún un «Anónimo» o una copia, aunque sea de época. Esta política induce conscientemente al engaño. Los visitantes están convencidos de haber visto Rafaeles en varios museos cuando en realidad son copias.

El baile de las atribuciones es consustancial a la historia del arte, pero en el marco del museo se aspira a la revalorización de la obra, no a su descrédito, aunque determinados museos están optando por pulir erróneas o supuestas atribuciones entrando en el catálogo de artistas aparentemente intocables.

Las atribuciones pueden variar con motivo de un trabajo de investigación (tesis doctoral, artículo, libro...) o de la preparación de una exposición temporal, momento en el que anónimos y obras dudosas salen a la luz (también de colecciones privadas), cada una de las piezas es observada por medios técnicos y apreciada en toda su dimensión. Se trata de valientes iniciativas a veces a costa de la imagen del museo, del prestigio de la colección, pero que evidentemente redunda en beneficio de la historia del arte y a medio plazo de la institución. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con las obras legadas y donadas por Francesc Cambó al Museo del Prado y a Barcelona (Museu d'Art de Catalunya), presentadas en una exposición celebrada en 1990 con motivo de la cual se hizo un exhaustivo análisis que trastocó autorías y trasladó obras incluso de un siglo a otro. Atribuciones aventuradas del catálogo elaborado por Sánchez Cantón fueron revisadas por especialistas españoles y extranjeros. En el marco del Prado, fue importante el estudio de las obras de Rafael analizadas técnicamente por medios científicos (rayos X, reflectogramas infrarrojos, ultravioleta, cortes estratigráficos) con motivo de la exposición *Rafael en España*, celebrada en 1985. Como suele ocurrir en la producción romana del pintor, las hay auténticas, cuadros iniciados o acabados por él y ejecutados por algún miembro de la «bottega», y obras de taller, en el que participaban, por otra parte, figuras de la relevancia de Giulio Romano y Gianfrancesco Penni. Esta exposición demostró que la *Sagrada Familia del cordero*, de la que existen varias versiones, es el prototipo –además de estar firmado y fechado–, lo cual había sido puesto en entredicho al carecer, a simple vista, de unos arbolitos presentes, a la

derecha, en ejemplares como el del Museo de Angers y en grabados. Los infrarrojos han desvelado la existencia de dicho pormenor, que coincide con el cartón conservado en el Ashmolean Museum de Oxford.

Si hay situaciones que descorazonan a los responsables de los museos, la seguridad en la atribución de una obra cuestionada afianza su papel creador y revaloriza los fondos del museo.

Así como hay museos que no desean alterar la identificación de sus piezas, por el contrario, algunos artistas están siendo profundamente revisados creando fisuras en la credibilidad de los fondos de los museos e incertidumbre entre los historiadores del arte, el mercado artístico y la opinión pública. Ello sucede sobre todo con los pintores de extensa producción, ante los cuales siempre han existido dudas sobre la capacidad de trabajo y sus obras muestran ciertos aspectos (movimiento de la pincelada, colorido, valoraciones lumínicas, firmas apócrifas) que las ponen en entredicho. Así como está documentada la participación de miembros del obrador en gran número de obras de Rubens, uno de los pintores más activos de todos los tiempos (especialistas para el paisaje, para las flores y frutas), algunas por ellos firmadas –e incluso en las que no lo están se puede detectar la tibieza de los ayudantes–, poco se sabe de la presencia de otras manos en la producción del gran creador coetáneo, Rembrandt. Un apartado del catálogo de la exposición *Rembrandt by Himself* (Londres, National Gallery, 1999) está dedicado a los «Alumnos de Rembrandt» (Ferdinand Bol, Carel Fabritius, Govert Flinck, Samuel van Hoogstraeten). Los originales del artista holandés –con sospechas desde su antológica de Amsterdam celebrada en 1956– han pasado al resbaladizo abanico de originales, originales con intervención de taller (ya sea en la gestación como en la finalización), cuadros de taller, obras del entorno, y falsos de época («École de Rembrandt» y «Suiveur de Rembrandt» son términos que aparecen en las cartelas del Musée du Louvre). Se trata de un affaire llamativo que parte de la Comisión Rembrandt («Rembrandt Research Project»), subvencionada por el gobierno holandés para autentificar su producción dadas las innumerables dudas.

Según parece, en 1995 se habían desprendido del «sancta sanctorum» de la autenticidad entre el cincuenta y el sesenta por ciento de los originales de Rembrandt. El número de pinturas consideradas de autor ha menguado de 625 a sólo unas 300, o menos. Según la primera catalogación llevada a cabo en 1836 se creían auténticos 614 cuadros; en 1913 se aumentó la cifra a 988, bajando a 630 en 1935 y en 1968 a 420. Ciertos museos fueron revisando sus Rembrandt e incluso montando exposiciones temporales al respecto. Así, el Boymans-van Beuningen expuso en 1988 su obra gráfica –dibujos y grabados–, de la cual treinta de las sesenta y cinco obras presentadas no eran consideradas suyas sino del entorno inmediato. De veinticuatro Rembrandt, la National

Gallery de Washington probablemente se haya quedado con once. A su vez, el catálogo del Metropolitan Museum de Nueva York se ha reducido a unos veinte Rembrandt, aproximadamente, de los cuarenta y dos creídos como originales. En esta institución se mostraron cincuenta y cinco óleos y más de sesenta dibujos y grabados en una exposición celebrada entre 1995-1996 bajo el significativo título *Rembrandt/ Not Rembrandt.* El cuadro representando *Un hombre sentado leyendo junto a una mesa* conservado en la National Gallery de Londres atribuido al genial artista hoy se considera de un seguidor de sus tempranos años de Leyde. El «Proyecto Rembrandt» ha reducido los nueve ejemplares de la Wallace Collection recogidos en el catálogo de 1968 a uno solo, el prodigioso *Retrato de su hijo Titus.* La Gemäldegalerie de Berlín ha perdido su emblemático *Hombre del casco,* hoy creída obra de taller.

Recientemente las alarmas disparadas por los museos seguros de sus piezas y por la crítica que ha considerado la Comisión Rembrandt como un juez de sangre demasiado fría han obligado a la reconsideración de algunas piezas defenestradas, revisando la drástica «limpieza» que se había hecho. Con motivo de la citada exposición celebrada en la National Gallery británica se ha «recuperado» el *Autorretrato* perteneciente a la Royal Collection, después de haber sido excluido en 1982 y tenido por una «imitación del siglo XVIII».

Semejante labor se ha pretendido con la producción de Goya, otro titán del arte, cuestionándose diversas pinturas algunas de ellas relevantes en su producción: hay obras a él atribuidas que deben estar elaboradas por Esteve –del que consta que realizó copias a partir de originales del maestro aragonés (las de los reyes Carlos IV y María Luisa del Museo del Prado dependen de los originales del Palacio Real)–, posibles Goya podrían estar pintados por Rosarito Weiss, obras a él atribuidas tal vez habría que adscribirlas a Francisco Bayeu... También está la polémica del Goya joven. Los considerados especialistas manifiestan opiniones divergentes sobre idénticas pinturas, siendo proverbial la discusión en torno a *El coloso* y *La lechera de Burdeos* del Museo del Prado..

Recientemente la discrepancia se ha cernido sobre Vincent van Gogh. Las dudas ante su producción iniciadas unas dos décadas después de su fallecimiento se han tornado virulentas y hay obras suyas en los museos que determinados especialistas o estudiosos, a veces sin rigor, hacen tambalear. Ya en el catálogo razonado de Jacob Baart de la Fraile (1928) se habían incluido falsificaciones, mientras que otro experto, Jan Hulsker, en *The New Complete Van Gogh* (1996) pone signos de interrogación en ciertas obras que considera sospechosas. De las cuarenta y cinco obras dudosas, dieciséis se conservan en el Museo van Gogh de Amsterdam, pero también están la *Arlésienne* del Metropolitan Museum de Nueva York, el *Retrato del Dr. Gachet* del Musée d'Orsay, *Le jardin à Auvers* del mismo centro, etc. Por su parte, Roland Dorn, otra autoridad, tam-

bién cuestiona la autenticidad de algunos cuadros, que no siempre coinciden con los inciertos del catálogo Hulsker lo que demuestra que a menudo en el arte contemporáneo separar auténticos de copias y falsos puede ser una ardua labor. Otras personas se han unido a esta empresa y parece que en total más de 100 obras del pintor holandés son cuestionadas. La madrileña colección Thyssen Bornemisza no se ha librado de la incertidumbre pues *Los descargadores en Arles* también es una obra discutida, ante cuya «afrenta» han salido al paso responsables del museo. Mientras, el Musée d'Orsay ha querido cortar con la desconfianza que se cernía sobre su *Le jardin à Auvers* y por medio de un comunicado emitido por la Reúnion des Musées Nationaux en septiembre de 1999 ha revindicado la autenticidad de la obra. Pero incluso los famosos *Girasoles* que la aseguradora japonesa Yasud adquirió en 1987 en Christie's por 89,9 millones de dólares es una obra controvertida, que una exposición sobre Gauguin-Van Gogh (2002) celebrada en Amsterdam la ha querido asentar como indiscutible original.

En el campo del dibujo, la especialista L. Heenk considera que once ejemplares del catálogo Hulsker no son auténticos. El Museo Vincent van Gogh ha comenzado a publicar desde 1996 el catálogo –en varios volúmenes y por orden cronológico– de sus fondos a fin de que la situación se esclarezca definitivamente. Ronald Dorn ha recalcado la importancia que los avances tecnológicos (rayos X, infrarrojos, radiaciones ultravioletas, microscopio electrónico, análisis químicos, etc.) pueden cumplir en este proceso, también arduo por cuanto las dudas corresponden a obras coetáneas a la producción del pintor.

Cuando la obra en cuestión es significativa para los fondos del museo (ya sea por la importancia del autor, por la rareza de la técnica, la iconografía, la procedencia, etc.) la desconfianza que pueda haber sobre ella, especialmente de autoría, se convierte en polémica con tintes de desgracia. Cuestionar, por ejemplo, un Miguel Ángel es muy atrevido y la duda ofende. Ocurre con el *Entierro de Cristo* de la National Gallery de Londres: para algunos aún no se ha dicho la última palabra sobre su autor, que se ha pensado sea Baccio Bandinelli. También se da la situación de que el museo, por cuenta propia o incitado por una última publicación, se atreve a arrancar del catálogo de un reconocido artista una obra, tal como ocurre en el Museo del Prado con el *Retrato del hijo de Juan Francisco de Pimentel, conde de Benavente* (en 1746 figura en La Granja entre las pinturas de Isabel de Farnesio), cuadro que en la actualidad no se halla en las salas de Velázquez: al considerarse retrato del padre, el X conde, se ha pensado que no corresponde al artista sevillano. También en el Prado se ha «perdido» un Velázquez en beneficio de Mazo (*Retrato de la infanta Margarita*).

La Virgen con el Niño acompañados por san Francisco y san Roque, cuadro atribuido a Giorgione, es un hipotético original defenestrado en el Prado en be-

neficio de Tiziano, si bien el último catálogo lo mantiene con la interrogación. Hay quienes han considerado que siendo un lienzo de Giorgione haya podido intervenir el pintor de Cadore. En realidad, mientras no haya datos fidedignos para cambiar la atribución en la etiqueta correspondiente debe ser preferible la antigua adscripción. Ramón Gómez de la Serna habla en *Gollerías* (1926) de un director de museo que una vez nombrado en el cargo empezó a poner interrogaciones a muchos cuadros prodigando la palabra «atribuido» hasta tal punto que llegó a ser llamado «Museo de las interrogaciones», ensombreciendo así su «nítida fama de gran pinacoteca».

Hay no obstante incertidumbres que podríamos considerar históricas que no perjudican a las obras y que aceptamos sin rechistar. Al contrario, parece que la polémica las enaltece. Hoy admitimos como habitual el hecho de que no se haya llegado a dilucidar si el *Concierto campestre* del Musée du Louvre es de Giorgione o de Tiziano. Son dos grandes pintores, y ni siquiera el hecho de que se conserven muchas obras del longevo artista y pocas del primero hace necesario desear que sea un Giorgione. Que el genial artista haya puesto las manos en una obra de un maestro –tal sucede en el *Banquete de los dioses* de Giovanni Bellini de la National Gallery de Washington– confiere al cuadro un hálito especial, como la presencia de Leonardo en el *Bautismo de Cristo* de Verrocchio (Florencia, Uffizi).

1.2.1. Original

«Dícese de la obra científica, artística, literaria o de cualquier otro género producida directamente por su autor sin ser copia, imitación o traducción de otra» (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*). El original se refiere a la obra de autor. Se supone que cuantas más piezas de este tipo atesore el museo, mayor prestigio adquiere. El original se opone a la copia y, en menor medida, a la réplica. Tan sólo cuando aquel está en deficiente estado de conservación, se halla en paradero desconocido, en una colección privada o a resguardo en el patrimonio de la Iglesia, la réplica adquiere otra dimensión, más aún si hay constancia de la desaparición del original.

El original aporta una catarsis. Para Arasse, el goce que produce su contemplación está ligado al hecho de que nos encontramos con la «presencia» del artista: nos lo imaginamos con los instrumentos de trabajo en la mano, en plena acción en el obrador o taller. Implica la magia de la espontaneidad en oposición al servilismo de la copia o la fatuidad de la falsificación. La obra única expande un carisma especial, resulta insólita y singular. Para el coleccionista privado su pertenencia llega a ser trampolín para su engreimiento, y de hecho

hay quienes han destruido ejemplares de una única o primera edición. Enfrentarse al original después de conocerlo a través de reproducciones implica la culminación de un deseo. El museo cumple este requisito.

Se ha hablado del mito del original y del fetichismo de lo único. En más de una ocasión se habrá admirado una réplica de taller, una copia o un falso con la convicción de que se trataba de un original. Una vez estudiado y comprobada su errónea atribución desaparece automáticamente todo poder de seducción. Un original del siglo xv puede pasar a serlo del xix, bien con ayuda técnica o gracias a una aguda observación visual. El consumidor puede degustar con entusiasmo la obra única y vomitarla cuando le advierten de lo contrario, desapareciendo toda ilusión primigenia. Como indica Bauer, una obra, válida hasta el momento como original, descubierta, por ejemplo, como falsa pierde su aura, deviene material, al igual que, viceversa, recuperada como auténtica se transforma al descubrirse el misterio, saliendo de su ostracismo.

No todo original merece la atención del historiador del arte, y el hecho de serlo no le posibilita la entrada al museo. Se supone que la calidad del trabajo no debe ser obviada, si bien es probable que interese un mediocre original ya sea por la rareza de la técnica, como por la iconografía. Ahora bien, los originales de escasa categoría artística deben encontrar en la reserva el lugar adecuado.

A pesar de que la existencia de copias y falsos denota el interés hacia determinado artista y obra, éste se siente incómodo con estos productos no sólo por una cuestión crematística –se comercializa con su imagen a sus espaldas–, sino porque no desea que su espíritu creativo escape a su control. Claudio Lorena en el siglo xvii confeccionó un cuaderno en que dibujaba las pinturas que salían de su mano como defensa contra imitadores y falsificadores, denominándolo *Liber veritatis*.

Algunas vanguardias han permitido que el concepto de original se ponga en entredicho y el aura de la obra de arte como algo único e irrepetible se cuestione. No cuenta que sea hecha con las manos del artista, puede ser un producto cotidiano. Es en la elección del objeto, en la actitud, en donde reside la impronta artística. Los «ready-made» de Duchamp son objetos extraídos de su contexto, mínimamente manipulados, a los que se les confiere una nueva idea perdiendo su función. Pueden existir ejemplares exactamente iguales, puesto que son piezas ya elaboradas, producidas en serie. Lo que interesa es el tratamiento que el artista hace de ellas, y normalmente consiste en darles otra función con una mínima intervención. Sería original el objeto que el artista ha manipulado, a pesar de la existencia de cientos o miles exactamente idénticos. No deja de ser significativo que de los primeros «ready-made» se hayan perdido los «originales» (*Rueda de bicicleta sobre un taburete, Botellero, Fuente...*) pero en

varios museos vemos los mismos urinarios firmados y fechados por Duchamp con la misma impronta que el primero, como si de originales se tratara.

La sustitución de originales por copias redunda en beneficio del museo, no de la importancia de contemplar la obra «in situ». *Las Puertas del Paraíso* del baptisterio de san Giovanni de Florencia, obra de Ghiberti, o la estatua ecuestre de Marco Aurelio que centraba la romana plaza del Campidoglio, son piezas que han sido suplantadas por copias teniendo que contemplar los originales en el ámbito del museo. A veces este hecho ocurre no tanto por la aspiración de que la pieza se conserve en óptimas condiciones sino porque después de ser sustituida los responsables toman conciencia del error y se intenta paliar de alguna manera. Así, los retablos colaterales de la capilla de san José (Toledo) pintados por El Greco hoy están ocupados por copias mientras que los originales, vendidos, hay que verlos en la National Gallery de Washington.

1.2.2. Réplica

Una réplica es la copia de una obra y por tanto reproduce el original, con la característica de que está circunscrita al ámbito del maestro y el taller. En cuanto a la autoría, existen la «réplica de autor» –obra realizada por el autor del prototipo–, la «réplica de autor con intervención del taller» –es decir, parcialmente autógrafa–, y la «réplica de taller con intervención del autor del original». La «copia de taller» es la reproducción de una obra del maestro.

A veces se emplea el término «primera versión» para definir el arquetipo y «segunda versión» para la réplica. Pueden existir varias versiones de la misma obra y no tienen por qué coincidir en el formato, tal ocurre, por ejemplo con *Watson y el tiburón* (Washington, National Gallery), lienzo que Copley presentó a la Royal Academy de Londres en 1778, del cual existe una réplica en el Museum of Fine Arts de Boston mientras que en 1782 el artista bostoniano pintó una pequeña versión, vertical, conservada en el Detroit Institute of Arts. Si algún diccionario precisa que la plasmación se hace «con igualdad», hay que apuntar que es probable que pueda haber alteraciones en la composición –»réplica con variantes»–, pues se adaptan tanto el tema como el formato y la técnica.

Famosas son las dos versiones de *La Virgen de las rocas* de Leonardo que se conservan en el Musée du Louvre y en la National Gallery de Londres (h. 1508), generalmente considerada primera la del museo parisino (h. 1483). A simple vista apenas se aprecian los cambios, que afectan particularmente a la mano del ángel –ausente en el ejemplar inglés– pero también se detectan en el paisaje del primer término (La cruz de san Juan niño –que no figura en el

de París– es un añadido a fin de facilitar la identidad de ambos infantes). En este sentido Tiziano es una de las figuras más significativas: sus innumerables *Danae, Venus con organista* o sus *Venus y Adonis* presentan variantes compositivas, como sucede con la *Coronación de espinas* del Louvre (expoliada de la iglesia milanesa de santa Maria delle Grazie) y la versión, posterior, de la Alte Pinakothek de Munich. Sin embargo, también es relevante el ejemplo de El Greco, con obras como *Cristo curando al ciego* (versiones en la Pinacoteca Nazionale de Parma y en la Gemäldegalerie de Dresde) y *Cristo expulsando a los mercaderes del templo* (ejemplares en la National Gallery de Washington, en el Institute of Art de Minneapolis, en la Frick Collection de Nueva York, en la National Gallery de Londres, en la colección Várez-Fisa y en la iglesia madrileña de san Ginés). Pero no son éstas las únicas composiciones que casi siempre con variantes se repiten en su producción. Durante el siglo XVII la réplica fue también un trabajo común en los talleres. Por ejemplo, se conservan dos versiones de *La buenaventura* de Caravaggio (París, Louvre; Roma, Museos Capitolinos). Versiones con variantes aparecen en la producción de Georges La Tour, como vemos en las del Louvre y del Kimbell Art Museum (Forth Worth) correspondiendo a *El tramposo*, en la *Magdalena penitente* (Los Ángeles, Los Ángeles County Museum of Art; París, Louvre) o bien en las dos con la representación de *San Jerónimo penitente*, llevando el ejemplar del Nationalmuseum de Estocolmo el capelo cardenalicio ausente en el conservado en Grenoble, el cual en su momento estuvo atribuido a Ribera.

La existencia de réplicas se debe habitualmente al prestigio del arquetipo: el cliente queda entusiasmado ante su contemplación y aspira a tener un igual para sí. En ciertas ocasiones es causa la premura o la comodidad del artista para cumplir con una solicitud. En el siglo XVIII los viajeros impulsaron esta práctica ante el deseo de conseguir recuerdos de la ciudad. Un ejemplo relevante es la ingente labor de los «vedutisti» venecianos, como Canaletto.

No están exentas de polémica habiendo dudas sobre cuál es el modelo. No por el hecho de ser segunda o tercera versión en ciertos casos dejan de estar firmadas. Así, las dos del *Entierro de Cristo* de Tiziano conservadas en el Museo del Prado, con variantes, están firmadas creyéndose la que lleva la túnica con lunares versión ulterior (en cualquier caso la primera fue la enviada a Felipe II, perdida); a su vez la versión de *Danae y la lluvia de oro* del Kunsthistorisches Museum de Viena posee firma aunque se considera réplica de la del Prado con variantes en la que este detalle está ausente.

No tiene por qué poseer mayor calidad la primera versión por el hecho de ser el primer ejemplar salido de la mano del maestro. Así, de las versiones de *Moisés salvado de las aguas* pintadas por Orazio Gentileschi se considera de excepcional calidad el segundo ejemplar (enviado por el autor al rey Felipe IV)

conservado en el Museo del Prado, mientras que la primera (colección particular) fue realizada para Carlos I de Inglaterra.

No siempre las réplicas dependen del mismo modelo y, asimismo, las hay de originales perdidos.

En la producción de Tiziano son comunes las réplicas en diversas acepciones. De él se conservan varias versiones de la *Mujer ante el espejo*, *Danae*, *Venus con organista*, *Venus y Adonis*, *El entierro de Cristo*, *Diana y Calixto*, *Magdalena penitente*, etc. repartidas en diversos museos. Se considera que el pintor italiano disponía de ejemplos en su obrador para hacer frente a la clientela. El Greco tenía interpretaciones reducidas de sus cuadros que probablemente le servían como modelos para ulteriores encargos, algunas de las cuales han ido apareciendo en el mercado artístico. Cuando Pacheco visitó al cretense en 1611 el hijo le mostró «los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados a olio, en lienzos más pequeños». En el inventario de sus bienes (1614) se registran numerosas obras de reducido formato («Un Cristo con la cruz, pequeño; «Un Expolio de Cristo, pequeño», etc.). Del cuadro de la sacristía de la catedral de Toledo existen versiones de formato reducido; una de ellas aparece en el inventario de los bienes de Gaspar Méndez de Haro junto con la *Alegoría de la Liga Santa* de la National Gallery de Londres, ligeramente diferente al ejemplar del monasterio de El Escorial, ambos firmados.

En el ámbito de la escultura, en el siglo XIX la multiplicidad de encargos que recibían famosos artistas como Canova y Thorvaldsen hacía posible la práctica de la réplica y de la copia en el marco de un nutrido y organizado taller. Muchas obras del italiano fueron labradas por ayudantes a partir de sus modelos, pudiendo en algunas ser suya «la última mano». Ciertas réplicas no desmerecen del original, siendo de calidad extraordinaria obras como las *Tres Gracias* de la antigua colección Bedford – con variantes–, realizada a partir del ejemplar conservado en el Ermitage de San Petersburgo.

También hay incertidumbre en torno a ciertas réplicas, que podrían ser meras copias. Al respecto citemos el *Retrato del conde-duque de Olivares* de la madrileña colección Várez-Fisa, atribuido a Gaspar de Crayer aunque para la mayoría de los especialistas se trata de una réplica de Velázquez, probablemente a partir del ejemplar de la Hispanic Society de Nueva York. Las diferentes versiones de un mismo tema han llevado a vacilaciones en torno a la identificación del original, como ha ocurrido con *Los girasoles* de Van Gogh.

Se trata de un quehacer inhabitual en las vanguardias en las que en el ámbito de la escultura se prefería la «talla directa» y el trabajo preparatorio no era considerado primordial. Una época en que el taller, es decir la existencia de un maestro con ayudantes que son discípulos, pierde fuerza en beneficio de las academias oficiales, los estudios de reconocidos artistas o el aprendizaje autodidacta.

La clientela no era fija y el encargo cedió paso al comprador anónimo captado en la galería de arte. Perdidos los «ready-made» originales de Duchamp, abundan las réplicas, fechadas con el mismo año o posteriormente como versiones actualizadas. Una réplica con la intervención de Richard Hamilton es el *Gran vidrio* conservado en la Tate Modern mientras que el original, roto, se encuentra en Filadelfia.

Desde el punto de vista del coleccionismo –privado y público– se prefiere un original a una réplica. Pero depende. Es probable que el prototipo esté en mal estado de conservación con lo cual la segunda versión adquiere notoriedad, más aún si está perdido, y si es la réplica el ejemplar documentado, firmado y/o fechado. Ramón Gómez de la Serna nos habla en *La Nardo* (1930) del «pugilato» que se advierte en los museos cuando un cuadro es puesto en duda por la réplica que hay de él en otro museo.

1.2.3. Copia

Con este nombre se designa un producto que es igual al original. En el ámbito del arte, la repetición de una obra por otra mano que no corresponde a la del original con la intención de lograr un grado óptimo de semejanza. Surge de un enfrentamiento servil y mecánico, ya sea por admiración propia o por encargo. El copista por lo general no es un creador pues trabaja sobre una visión ya plasmada, ni siquiera su espíritu de sacrificio merece elogio. Por ello una copia no suele tener arrepentimientos, a diferencia del original ante el cual hay un proceso creativo. Un caso relevante es la comparación entre los retratos de *Carlos V con un perro* pintados por Tiziano (Madrid, Museo del Prado) y por Jacob Seisenegger (Viena, Kunsthistorisches Museum). El ejemplar austriaco está firmado y fechado (1532) pero a través de la radiografía se han apreciado vacilaciones compositivas en el del Prado (pintado en Bolonia), modelo a partir del cual el alemán haría la copia sin la menor indecisión. Hay copias que se han resistido a dejar de ser originales, incluso a pesar de evidencias meramente visuales. Relevante es el ejemplo de *La Madonna del burgomaestre Meyer*, tabla pintada en la década de los veinte del siglo XVI por Hans Holbein el Joven (Darmstadt, Schlossmueum), de la que hacia 1635-1637 Bartholomé Sarburgh efectuó una copia (Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister) creída durante tiempo original. Fue virulenta la polémica que se estableció tras la presentación de ambas obras con motivo de una gran exposición del pintor en la ciudad sajona. La presencia de arrepentimientos en el ejemplar de Darmstadt ha confirmado las sospechas de los que dudaban sobre la autenticidad de la pintura de Dresde.

La similitud no obstante puede ser considerada una maestría. Esta habilidad es proclamada por Palomino ante las llevadas a cabo por Juan Bautista del Mazo «singularísimo en copiar»:

«En copiar fue tan único, y especialmente en las cosas de su maestro, que es casi imposible distinguir las copias de los originales. Yo he visto diferentes aún de los originales de Tintoreto, Veronés y Ticiano en poder de sus herederos, que transferidas a Italia, donde no tienen noticia de su habilidad, no dudo, que pasen por originales; y soy de sentir, que como una copia llegue a tal estado, que sea capaz de engañar a hombres prácticos, o inteligentes de la profesión; es también capaz de gozar del indulto del original. ¡Oh, cuántas estarán bautizadas con este nombre! Pero el caso es, la dificultad de llegar a este grado: porque como los que copian, ordinariamente son los de mediana habilidad, siempre se conoce la tibieza del manejo en la sujeción. Lo que no sucede en hombre ya hecho, que obra con magisterio, y libertad; (...)».

Desde el punto de vista físico la copia puede estar elaborada en otro material, a diferencia de la réplica, y no ha de tener las mismas medidas –en los museos actualmente está prohibido– ni técnica. El distinto tipo de soporte llega a delatar la copia: Antonio Moro pintó a *Isabel de Valois*, mujer de Felipe II, sobre madera, mientras que la copia –ambas en la misma colección privada– de Alonso Sánchez Coello tiene el lienzo como soporte. Evidentemente también existen las copias de pinturas llevadas a cabo sobre papel, tanto como ejercitación como muestra de admiración, de rápida ejecución o con la predisposición a conseguir la máxima semejanza.

La copia deja constancia del aprecio hacia el modelo, y da cuenta de la fortuna que ha adquirido el original contribuyendo a veces a su afianzamiento.

Hay obras a caballo entre la réplica de taller y la copia debidas a un artista del entorno del autor del original. Tal es el caso de la *Transfiguración* de Rafael conservada en el Vaticano y del ejemplar del Museo del Prado –con algunas variantes– adscrito a Giovan Francesco Penni, uno de los miembros de su «bottega».

La copia se entiende en el marco de la Corte, de la política dinástica y como divulgadora de la imagen del poder. De retratos reales se suelen conservar no una sino varias copias, como es el caso del de Felipe II (El Escorial) pintado por Antonio Moro (1557) con motivo de su victoria en la batalla de san Quintín, del cual el retratista cortesano Sánchez Coello llevó a cabo una copia fiel (Viena, Kunsthistorisches Museum) enviada al castillo de Ambras con destino a la galería de retratos de la casa de los Habsburgo.

Copiar ha formado parte del aprendizaje del joven, ya sea en el ámbito del obrador (Cennino Cennini) como en el elitista de la academia cuyos alumnos solían acudir a las salas de los museos para llevar a cabo tal labor, como se aprecia en cuadros de Hubert Robert con vistas de la Grande Galerie del Louvre

pintados en la segunda mitad del siglo XVIII. Artistas de las vanguardias históricas en su etapa juvenil no evitaron la copia servil (?) como, por ejemplo, la hecha por Picasso (Barcelona, Museu Picasso) de un *Retrato de Felipe IV* conservado en el Museo del Prado. Sin embargo, no siempre la copia debe ser entendida como degradación personal pues partiendo de un original la recreación puede ser tal que ésta se valore en un alto grado. El propio Picasso tuvo en cuenta obras de Lucas Cranach, Ingres, Delacroix y de Manet, así como otras de Velázquez, pero más que copias deben ser entendidas como reinterpretaciones, cual vemos especialmente en la serie de «Las meninas» (Museu Picasso).

Normalmente en una copia no hay alteraciones formales con respecto al original, pero el hecho de que existan es signo de personalidad. Rubens pone sexos diferentes a los amorcillos de la *Ofrenda a Venus* (Estocolmo, Nationalmuseum), copia de la de Tiziano (Museo del Prado), y descubre la exuberancia del busto de una de las mujeres recostadas en *La Bacanal*, en la que suprime la partitura musical.

Las copias se deben a la iniciativa del autor –de hecho existe un mercado de este tipo de obras–, o bien son encargos. Suple en determinados ambientes la imposibilidad de disfrutar del original consagrado en el museo. Curiosamente, incluso funciona como recordatorio de la obra admirada tras la visita a una institución de este tipo, por ello encuentran un lugar para su venta en las proximidades del museo, en puestos ambulantes o tiendas de «souvenirs». Así, en el museo florentino de los Uffizi se ha llegado a ver falsos copistas que aparentaban pintar en pequeño formato algunas obras famosas, cuando realmente introducían las copias ya elaboradas y tan sólo las retocaban con la intención de atraer a la clientela. Son las denominadas «miniaturas vienesas».

En el ámbito del coleccionismo privado al no poder conseguir el original por el que se tenía admiración se encargaba una copia. Es lo que sucede con la solicitada por Felipe II del retablo de la *Adoración del Cordero Místico* (políptico de Gante), tablas pintadas «in situ» (fue una condición impuesta por los canónigos de san Bavón) por Michel Coxcie en la década de los cincuenta con ligeras pero significativas variantes sobre todo desde el punto de vista iconográfico, particularmente los retratos, las grisallas con las representaciones de los santos Juanes –patronos de la iglesia de la ciudad belga– y donantes, las filacterias de la *Anunciación*...). Desgraciadamente en la actualidad están dispersas entre Zaragoza y museos de Bruselas, Berlín y Munich, si bien pudieron verse, con la excepción de la tabla central dañada con motivo de la Segunda Guerra Mundial, durante la exposición que sobre la época de Felipe II tuvo lugar recientemente en el Museo del Prado.

En alguna ocasión el mismo propietario consigue obtener tanto el original como la copia. Así, en las colecciones del referido monarca ingresó el *Descendimiento*

de Rogier van der Weyden que María de Hungría, hermana de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos, había logrado del gremio de los ballesteros de Lovaina (Museo del Prado) pero el sobrino –que lo debió contemplar en la capilla del castillo de Binche durante su estancia en los Países Bajos– compró la copia que Coxcie había dejado en compensación del original (El Escorial).

Las copias de originales alterados por algún motivo son inestimables testimonios. Una copia, atribuida a Gerrit Lundens (1622-desp. 1683), de *La ronda nocturna* de Rembrandt pone en evidencia cómo era antes de que se cortara la parte lateral izquierda a fin de que encajara entre dos vanos (Londres, National Gallery). La copia puede lograr una importancia extraordinaria. Más curioso es el caso de El *Retrato de Rembrandt con indumentaria oriental* (Amsterdam, Museum Het Rembrandthuis), obra atribuida a Isaac de Jouderville: está pintado sin el perro que Rembrandt incorporaría posteriormente a su cuadro (París, Musée du Petit Palais). Las copias llegan a aportar una información sobre el original que en éste no se constata. Como ejemplo significativo contamos con el *Retrato de Margaret Wyatt, lady Lee,* pintado por Hans Holbein el Joven hacia 1540 (Nueva York, Metropolitan Museum) el cual tiene una inscripción en que se especifica su edad, pero su identificación ha sido posible gracias a que una copia que estuvo en la colección del vizconde Dillon, en Ditchley, lleva su nombre.

Conocemos cómo debió ser el *Noli me tangere* que María de Hungría encargó a Tiziano en 1553 –del que tan sólo subsiste un fragmento con la representación del Salvador (Museo del Prado)– a través de la copia llevada a cabo por Sánchez Coello en 1574 (El Escorial) puesto que Felipe II solicitó a Navarrete recortarlo dado el mal estado de conservación debido posiblemente a que fue dañado con motivo de un incendio cuando se encontraba en los Países Bajos. De un artista también español fue la *Visita de Baco-Dionisos a los hombres* realizada por Ribera en una fecha próxima a 1634-1635. Sufrió enormemente a causa del incendio del Alcázar y se fragmentó en lo sucesivo para aprovechar algunas partes que se podrían recuperar. En 1772 se citan cuatro porciones en el inventario del palacio del Buen Retiro, encontrándose en 1794 en el Palacio Nuevo. El Museo del Prado conserva dos fracciones: *Cabeza femenina (Sibila)* y *Baco-Dionisos,* mientras la *Cabeza de sátiro* está en una colección privada de Colombia. Afortunadamente la composición del gran lienzo –con el mismo formato que el *Triunfo de Baco* de Massimo Stanzione– la conocemos por una copia de época (Londres, col. J. Cooper), tal como se reproduce en el catálogo de la exposición de Ribera celebrada en el Museo del Prado.

La copia es un documento singular cuando el original no se conserva. La escultura romana antigua está jalonada por copias de originales griegos perdidos. Las desaparecidas batallas de *Anghiari* (Leonardo) y *Cascina* (Miguel Ángel) se conocen a través de copias de los cartones, una de ellas, en el caso del pri-

mero, debida a Rubens. Juan Bautista Mazo hizo copias de obras del entorno de Rubens (se conserva la copia del firmado por Jordaens representando el *Certamen de Apolo y Pan*), perdidas con motivo del incendio del Alcázar (1734), captadas por su suegro en *Las meninas*. El *Retrato del emperador Carlos V y de la emperatriz Isabel* (Madrid, col. Casa de Alba) pintado por Rubens se considera una copia de un Tiziano perdido. En torno a Ribera abundan las pinturas que se creen réplicas y copias de originales perdidos.

En ocasiones es el dibujo preparatorio lo que ha llegado hasta nosotros y no el original, del que dependen una o varias copias. Actualmente se considera que los tres retratos del cardenal Borja tenidos como de Velázquez (Toledo, catedral; Ponce (Puerto Rico), museo; Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) –que se pudieron contemplar con motivo de una reciente exposición celebrada en la Real Academia de San Fernando de Madrid– son seguramente copias de un original perdido del que subsiste el dibujo preliminar conservado en la referida institución. Existe una copia de cuerpo entero mientras el resto corresponde a bustos.

Por otra parte, hay copias que se consideran surgidas no de originales sino de réplicas. En la producción de Georges La Tour se dan varios casos, como *San Sebastián asistido por santa Irene*. Probablemente las copias que existen de la tabla central del *Jardín de las delicias* de El Bosco (Museo del Prado) –de menor tamaño que la obra del centro madrileño– deriven de una réplica más reducida o, tal vez, de una copia.

Habría que apuntar que hubo copias de supuestos originales perdidos que han dejado de serlo cuando se ha demostrado que son ellas los originales. Un caso relevante es el *Martirio de san Andrés* de Caravaggio, hoy en el Cleveland Museum. El deficiente estado de conservación del original o lamentables restauraciones han hecho posible que circulara como copia: en 1852 *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de Durero (Nueva York, Metropolitan Museum) fue un cuadro vendido como supuesta copia, siendo reconocida su autenticidad por Friedländer en 1911. Simultáneamente gran número de originales se han convertido en copias. El caso de la producción de Rembrandt es relevante. En varios museos obras de este artista han sido eliminadas como tales para pasar al listado de anónimos o de artistas reconocidos, normalmente del siglo XVII. En la reciente exposición *Rembrandt by Himself* celebrada en la referida galería británica (1999) se han mostrado autorretratos originales y otros que pasaban al terreno de las copias. Éstas habían llegado a ser tenidas por originales, que se han caído como tales tras análisis técnicos. Tal es el caso del *Autorretrato* con armadura y cuello blanco del Mauritshuis de La Haya admirado como tal, si bien se trata de una copia (tal vez de Gerrit Dou) del ejemplar conservado en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg.

Es interesante constatar que el Museo del Prado cuenta con copias de originales que estuvieron en las colecciones reales, como *El rapto de Ganímedes* y la *Fábula de Leda y el cisne*, obras de Correggio que se hallan en los museos de Viena y Berlín, copiadas por Eugenio Cajés entre 1603-1604 por encargo de Felipe III antes de que partieran con destino a la colección de su pariente Rodolfo II de Praga.

Las copias también se concibieron como elemento divulgador de las colecciones privadas, por ejemplo la del archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas, de las que David Teniers el Joven nos ha ofrecido varias vistas en famosos cuadros. Éste, pintor de cámara y conservador de las pinturas, se dedicó algunos años a hacer copias al óleo, a reducido tamaño, fundamentalmente sobre tabla, pocas en lienzo, de una amplia selección de las piezas italianas. Se conocen como «pastiches» o «pasticcios» y hoy están repartidas por museos (Londres, Courtauld Gallery, Wallace Collection; Glasgow, Art Gallery and Museum; Viena, Kunsthistorisches Museum; Filadelfia, col. Johnson; Chicago, Institute of Art; Nueva York, Metropolitan Museum; París, Musée du Louvre, etc.) y colecciones privadas. En realidad, estas copias tenían la misión de que los grabadores las pasaran a la plancha, y mediante las estampas el archiduque lograba la divulgación de su impresionante colección. Fruto de ello es el catálogo *Theatrum Pictorium Davidis Teniers antverpiensis, pictoris* (Bruselas, 1660), ilustrado con doscientos cuarenta y tres grabados.

Evidentemente la copia de época adquiere en la actualidad una importancia semejante al original. Asimismo, las copias no tienen por qué ser entendidas como elementos injuriosos, también hay que valorar la cuestión de la calidad y la figura del copista. Buenos pintores han copiado realizando obras de una importancia tal que pueden ser analizadas independientemente. Sebastiano Ricci ha hecho obras a partir de originales de Veronés, Luca Giordano ha demostrado la admiración que había en el entorno napolitano hacia Ribera copiando algunas de sus pinturas, y Goya se ha ejercitado copiando composiciones de artistas italianos como Corrado Giaquinto.

Un ejemplo relevante se debe a Rubens, quien copió obras de Leonardo, Rafael (*Retrato de Baldassare Castiglione*, Londres, Courtauld Gallery), Miguel Ángel, Giulio Romano, Tiziano, Tintoretto, Correggio, Caravaggio..., llevando a cabo del maestro de Cadore bellísimas copias –con ligeras variantes– de *La Bacanal*, la *Ofrenda a Venus*, el *Rapto de Europa*, *Adán y Eva*, etc. El inventario de sus bienes levantado a su muerte contabiliza no menos de treinta copias de Tiziano hechas en Roma, Mantua y España, aunque la mayoría corresponde al período de su segunda estancia en Madrid (1628-1629). A pesar de que dependen de composiciones ya hechas, «son ejemplos insuperados de una gran obra de arte que ha dado vida a otra. Se puede decir –sigue opinando Görel

Cavalli-Björkman–, que una copia de un gran maestro es siempre un original». Se trata de copias de las que Rubens no se desprendió siendo a la muerte del artista en 1640 vendidas a Felipe IV, quien, como hemos indicado, tenía en su colección las versiones originales. Según indica Pacheco, el pintor belga «copió todas las cosas de Tiziano que tiene el Rey, que son los dos Baños, la Europa, el Adonis y Venus, la Venus y Cupido, el Adán y Eva y otras cosas». La *Bacanal* y la *Ofrenda a Venus* (procedentes del camerino de alabastro del duque Alfonso d'Este en Ferrara) no se encontraban en las colecciones españolas en los dos viajes que realizó Rubens a España pasando a poder de Felipe IV en 1638 por lo que tuvieron que haber sido copiadas en Italia (en Roma fueron admiradas y tenidas en cuenta por otros artistas). Palomino exalta no sin exageración las pinturas del artista flamenco en detrimento de los originales: «(...) como se califica en las copias de Ticiano de mano de Rubens, que están en El Pardo; que realmente aún son mejores que las originales».

En el conjunto de copias de Rubens a partir de Tizianos, en algún caso original y copia se conservan en el Museo del Prado (*Adán y Eva*), sin embargo hay un original del que el museo español sólo tiene la copia, el *Rapto de Europa*, localizado aquel en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, obra que en 1704 pasó a manos del duque de Gramont. La admiración hacia ambos pintores por parte de Velázquez se manifiesta en el fondo de *Las hilanderas*, auténtico homenaje a los dos artistas que dinamizaron su lenguaje tras el conocimiento de las colecciones reales y el encuentro personal con Rubens en Madrid. Por otra parte, las copias de la *Bacanal* y la *Ofrenda a Venus* se hallan en el Nationalmuseum de Estocolmo. En otro museo español, el Thyssen Bornemisza, la *Toilette de Venus* llevada a cabo por Rubens hacia 1615 corresponde a una copia de un Tiziano del cual hay varias versiones aunque se considera la de la National Gallery de Washington el prototipo.

El Museo del Prado conserva una copia en tabla del retrato hecho por Holbein el Joven a *Tomás Moro*, realizada durante la estancia del pintor flamenco en Inglaterra (1629-1630), siendo adquirida también en su testamentaría.

La fama en el siglo XIX de pintores como Rafael, modelo a tener en cuenta, hizo disparar las copias (Ingres tiene en cuenta el *Autorretrato* de los Uffizi, Gericault el *Santo Entierro* de la Borghese). Pero también a partir de cuadros de Tiziano (Ingres se ocupa de la *Venus de Urbino* con la significativa firma «Ingres, d'après le Titien, Florence, 1822», mientras que el artista romántico copia no sólo a Tiziano, también la *Resurrección de Lázaro* de Sebastiano del Piombo, el *Retrato de Inocencio X* de Velázquez...).

Desde el punto de vista del museo se prefiere el original, pero a veces la copia puede tener un interés mayor –si el original está en defectuoso estado de

conservación, por ejemplo, o el copista es un artista relevante–, y ambos equipararse en calidad. Las copias normalmente se instalan en la reserva, a excepción de que se deban a firmas de prestigio.

1.2.4. Falso

Bajo este término se entiende una obra hecha con intención de llevar al engaño sobre la época y/o el autor, o puesta en circulación con la misma finalidad aunque no haya sido ejecutada con dicho ánimo.

Una persona que pinte un cuadro adecuándose al lenguaje de un momento o a la manera de determinado artista no está incurriendo en falsedad a pesar del anacronismo. Incluso si emplea los medios técnicos de la época. Otra cuestión es que la firme con un nombre supuesto –a fin de que pase por un ignoto pintor de época–, o que la referida obra «a la manera de» la rubrique con el nombre del suplantado y no del suyo propio. También es probable que una obra hecha sin intención de fraude pase al mercado como original. Un divertimento o reto se transforma en un dolo. Incluso una copia puede llegar a entenderse como una falsificación cuando la hacen transitar como original. Por tanto, a veces la falsedad proviene del juicio de valor, por lo que no se puede considerar como una cualidad inherente al objeto.

El falsificador consciente no se siente como tal, pues suele alegar que es un creador enorgulleciéndose cuando el grado de falsedad ha llegado a la cota de pasar su obra por auténtica. Las falsificaciones más llamativas acontecen cuando se emplean materiales de la época por la cual se desea hacer pasar la obra. Incluso la pintura de tablas o lienzos mediocres ha sido raspada a fin de aprovechar el soporte, hasta los pigmentos. Forzar el cuadro a altas temperaturas o ahumarlo intencionadamente contribuía al engaño. Por ejemplo, una tabla falsificada del siglo XV insiste en los elementos de vetustez como el entramado del craquelado, accidente que normalmente denota el paso del tiempo. A veces se han respetado las resquebrajaduras que afectan a la capa de yeso –normalmente por movilidad del soporte– para dar mayor veracidad a la obra.

Las falsificaciones están relacionadas con la admiración que se tiene por determinada época y/o artista así como por la alta tasación que las obras de arte logran en el mercado y la cotización personal. Durante el renacimiento circularon falsas esculturas romanas dado el gran interés por la antigüedad. Felipe de Guevara señalaba en el siglo XVI cómo se falsificaban obras de El Bosco, ennegreciéndolas «ex profeso» a fin de aportarles la apariencia de originales: «Ansí vienen á ser infinitas las pinturas de este género, selladas con el nombre de Hyerónimo Bosco, falsamente inscripto; en las quales á él nunca le pasó

por el pensamiento poner las manos, sino el humo y cortos ingenios, ahumandolas á las chimeneas para dalles autoridad y antigüedad». Ponz en el siglo XVIII habla de un sistema común para falsificar esculturas: «... entierran por algún tiempo en el estiércol, y usan de otros medios, para que, adquiriendo cierto coroimiento y señales de vejez, caigan en la trampa los que recogen estas cosas, en las quales son poco versados». En los siglos XVII y XVIII se perfeccionaron las artimañas para hacer pasar por original un falso. *El Tiempo ahumando una pintura* (1761) de Hogarth tal vez haga referencia a la treta citada para envejecer la pintura prematuramente. Los descubrimientos de Herculano y Pompeya en el siglo XVIII impulsaron las falsificaciones, no solamente de objetos arqueológicos sino de pintura romana. En el XIX el interés por la arqueología y la escultura del quattrocento –y dada la importancia del fenómeno del turismo cultural– permitió que el mercado de antigüedades se invadiera con falsos. Coleccionistas, turistas y «dilettanti» acuden a las tiendas después de salir del museo o de recorrer el centro histórico. G. Bastianini y A. Dossena fueron autores de obras que conscientemente o debido a la red comercial hoy figuran como magníficos falsos en los museos.

Uno de los grandes falsificadores ha sido Hans van Meegeren (1889-1947), quien logró hacer obras a la manera de Vermeer, incluso publicadas como auténticas y más de una ingresó en el museo. Este interesante personaje fue objeto recientemente de una exposición –*Vermeer versus Van Meegeren*– celebrada en el Kunsthal de Rotterdam, pasando posteriormente a La Haya (1996).

La relatividad del fenómeno de la falsificación ha sido llevada al cine por Orson Wells en 1973 con *F for Fake. Question Mark* donde basándose en el falsificador Elmyr d'Hory ponía en entredicho cuestiones resbaladizas como la intencionalidad, la firma, etc. Otras películas abordan total o parcialmente este problema, ya sean excelentes o de dudoso gusto, cual *El halcón maltés* de John Houston –basada en la novela de Dashiell Hammett– o la sofisticada *Cómo robar un millón y...* de William Wyler.

Dalí es uno de los artistas contemporáneos más falsificados, tanto su obra pictórica como gráfica. En este sentido el último acontecimiento se ciñe a la falsedad de obras de la colección Albaretto. En 1994 la policía de Estados Unidos –Postal Inspection– y la sociedad Demart tenían previsto crear tres museos de obras falsas del ampurdanés. También surgen en el mercado obras de Modigliani y de Oscar Domínguez que en realidad son apócrifas. El falso parece condicionado por la ley de la oferta y de la demanda. Los artistas vivos no se escapan de esta suerte: Arroyo, Tàpies –en un cuadro el falsificador había puesto incluso la marca del pie como «distintivo» de la autoría–, y últimamente Barceló han denunciado la circulación de obras suyas que son verdaderos falsos. En Estados Unidos la alta cotización del arte iberoamericano ha disparado este mercado.

En los últimos años se ha hablado del encanto de la falsificación, del atractivo del falso (Lessard), y se han montado exposiciones de este tipo de obras en ciertas galerías donde se adquieren auténticos falsos con verdaderos certificados de autenticidad. Asimismo en Florencia se llegó a inaugurar (1988) un Museo de museos o Museo de falsos con piezas que sus responsables han considerado magníficas obras de arte por sí mismas, y en París, el Musée de la Contrafaçon.

Se aspira a que el falso quede desenmascarado a través de estudios de identificación –a veces una simple mirada basta para detectarlo– y de medios científicos (rayos X, radiaciones infrarrojas, ultravioletas, microscopio, análisis de la materia). Los falsos de época pueden ser más difíciles de captar ya que la técnica corresponde a la del momento. Por el contrario falsificar un Greco en el siglo xx es problemático. El análisis del pigmento en el caso de la pintura es determinante: si se detecta titanio en un Murillo evidentemente es un falso. El museo también puede ser un laboratorio para el examen de los falsos, propios y ajenos.

Aparentemente significa un desprestigio para el museo contar con falsos, por lo que se les deposita en la reserva condenados al ostracismo por su maledicencia. Ingresan por compra, es decir, adquiridos como auténticos (por ejemplo un Fra Angelico del Museo del Prado escogido en la segunda década del siglo xx por una comisión de expertos en un bloque de obras ofrecidas por la coleccionista Bauzá, rechazando otras importantes de artistas flamencos y españoles del siglo xv), o a través de donaciones. Sin embargo, los falsos pueden devenir piezas museísticas incluso visibles por el público. Un falso de época llega a convertirse en una auténtica obra de arte y ser valorada no tanto por su antigüedad como por la calidad, es decir, la maestría en la ejecución. Por este motivo se presentan en las salas del museo, como ocurre con diversos objetos en el Victoria and Albert Museum. Como contrapartida se debe precisar que hay museos que tienen supuestos falsos pero que impiden su observación ante el temor de perder un auténtico, aunque supuesto, original.

1.3. Naturaleza y origen de los fondos

Para el museo los bienes constituyen el motivo de su existencia, y le dan carta de identidad. En ocasiones el dominio de determinada faceta es de tal envergadura que ensombrece otras colecciones, tal ocurre en el Museo del Prado, eminentemente una pinacoteca a pesar de su redescubierta colección de escultura, de sus artes decorativas (Tesoro del Delfín) y de su excelente grupo de dibujos. Un museo consagrado a la escultura puede albergar una nutrida colección pictórica, como ocurre con el Museo Nacional de Escultura con sede en Valladolid. Entre tablas, lienzos y cobres posee unas 1200 piezas, entre las cua-

les se halla una reciente adquisición que el Ministerio de Educación y Cultura ha destinado a ese museo: *Heráclito y Demócrito* de Rubens, cuadro que fue comprado en el extranjero pero pintado en la referida ciudad castellana. Últimamente (2001) se ha celebrado una exposición temporal con una selección en el palacio de Villena a la espera de la ansiada ampliación del museo. Por su parte, el Museo Arqueológico Nacional conserva piezas pictóricas y de artes decorativas compradas por las Comisiones Científicas a lo largo de España y en el extranjero y procedentes de colecciones privadas, expuestas recientemente en un espacio remodelado.

El nombre del museo puede estar indisolublemente ligado a sus fondos, según apreciamos en los monográficos, tipo Picasso de Barcelona y Musée Rodin de París. Las entidades que llevan nombre propio sugieren normalmente que su contenido ha sido atesorado por un particular (Frick Collection en Nueva York; Museu Frederic Marés en Barcelona; Museo Cerralbo en Madrid). Otras adquieren una categoría que permite suponer que sus fondos recopilan arte del país, ya sea a nivel estatal como de Comunidad Autónoma: es el museo definido «nacional», como el Museo Nacional del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional de Escultura, Museu Nacional d'Art de Catalunya... Por extensión el museo llega a identificar a la ciudad, así, la imagen de Madrid está asociada al Prado y, por ello, a Velázquez y a Goya, e incluso a nivel popular a obras precisas, como *Las meninas* o *Las majas*; igualmente, rememorar Barcelona implica recrear el Palau de Montjüic y tener presente los ábsides románicos como el de Sant Climent de Taull. No es gratuito el hecho de que los folletos de propaganda de las agencias de viaje sugieran las maravillas de las ciudades de Nueva York y Bilbao con los Guggenheim como anzuelo, o de París con alguna vista del Louvre, preferentemente resaltando la pirámide.

El origen de los fondos museísticos es diverso. Las colecciones reales son los cimientos de varios museos, tales como el Prado, en Madrid, el Louvre, en París, el Ermitage, en San Petersburgo, de categoría nacional, con la crasa salvedad de la National Gallery de Londres cuyas obras no proceden de la casa real británica, la cual aún mantiene celosamente en sus palacios los tesoros artísticos. Colecciones principescas han originado grandes museos, como el Kunsthistorisches Museum de Viena y la Gemäldegalerie de Dresde.

Las desamortizaciones que han afectado al patrimonio de la iglesia católica durante el siglo XIX en Francia, Italia y España han permitido el ingreso de gran número de piezas, de temática principalmente sacra, en los museos, o la constitución de nuevos centros, como ocurrió con el Museo Nacional, vulgarmente denominado Museo de la Trinidad, creado en 1838 con obras de las casas religiosas de las provincias de Madrid, Toledo, Ávila y Segovia suprimidas

en 1836. Se estableció en el convento de la Trinidad de la calle de Atocha, y de sus fondos Cruzada Villaamil realizó un catálogo en 1865 que contiene 603 cuadros (495 eran españoles, cuarenta y seis flamencos, cincuenta y nueve italianos y tres franceses). Será fusionado al Museo del Prado en la década de los setenta (Decreto Real de 1872) y es el origen del «Prado disperso».

Compras por parte de la Administración del estado o de los organismos autónomos, o por el museo a cuenta de su presupuesto o de asociaciones a él afines, donaciones, daciones, legados y depósitos, han permitido la creación, en especial en los países anglosajones, de museos o su enriquecimiento. El papel ejercido por universidades –profesores, antiguos alumnos, admiradores, tanto en el Reino Unido como en Norteamérica–, e instituciones como las academias –obras de los artistas nombrados académicos, copias y originales con finalidad de aprendizaje, adquisiciones– (en España destacan las Reales Academias de San Fernando, en Madrid, y San Carlos, en Valencia) dinamiza el espacio museístico con colecciones públicas señeras.

También hay que tener en cuenta las obras premiadas procedentes de las Exposiciones nacionales. En raras ocasiones que los artistas no las retiraban, éstas han pasado a propiedad pública como es el caso de la *Mujer de azul* presentada por Picasso en el certamen de 1901 donde obtuvo Mención Honorífica y actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La sombra de la adquisición por la fuerza, a bajo precio o como contrapartida, empalidece actualmente algunos museos, por no citar el fenómeno del expolio practicado a la largo de la historia, pero de una manera sistemática en la segunda mitad del siglo XIX, y en estos momentos de tan viva actualidad debido a los avatares de la Segunda Guerra Mundial en que la obra de arte se llegó a estimar por encima de la suerte de su propietario y a ser considerada justa indemnización por el desastre sufrido.

La esencia del museo son sus colecciones, pero hay que diferenciar entre «fondo permanente» (o estable) y «fondo en suspensión». Si la primera acepción alude a las obras que de un modo inmutable forman parte del museo, el segundo atañe a aquellas que son depositadas temporalmente y a los préstamos. El Museo Thyssen-Bornemisza, en Madrid, expone piezas que no le pertenecen, en donde 451 cuadros componen el núcleo inamovible («core») (diferenciados del resto en el catálogo por un asterisco), pero los demás (de un total de 775, según el acuerdo) pueden ser sustituidos por otros que los responsables del museo consideran que deben ser de semejante o superior calidad.

Es común que los museos expongan obras depositadas por otras entidades. Si en un principio no parece que la propiedad sea una controversia sino que lo que cuenta es la oportunidad de ofrecer al público obras de interés, el he-

cho no deja de ser polémico. En el Museu d'art contemporani de Barcelona (MacBa), la Fundació Museu d'Art Contemporani de Catalunya creada en 1987 (un conjunto de empresas y particulares) es la propietaria de gran número de piezas que se exponen. De hecho se inauguró en 1995 con una muestra titulada *Fons per a una Col·lecció* (sesenta y seis piezas, entre objetos, esculturas, pinturas y dibujos realizados en un período que va de 1970 a 1994), evidenciando que no contaba entonces con una colección definitiva sino que era «un inicio de colección» (J. Bufill). Las fuentes que proporcionan obras al museo, con unos fondos propios escasos, son la citada Fundación, la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona.

En 1995 el entonces director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía señaló que de las 357 obras expuestas, 110 lo eran en calidad de depósito: «(...) no hay que crear ficciones –decía– exponiendo fondos que no son nuestros. Es exagerado que haya un tercio de obras que no son propiedad del museo». Esta institución se ha nutrido durante una temporada (1992-1995) de aproximadamente unas cuarenta piezas propiedad de la Asociación Colección de Arte Contemporáneo (ACAC) creada en 1987 por diversos empresarios. En 1992 Calvo Serraller aspiraba a que «se pueda algún día no demasiado lejano pasearse sin sonrojo entre las obras de una colección nacional de arte contemporáneo digna de este nombre, y con obras, eso sí, ni prestadas, ni usurpadas, ni reordenadas, sino legítima y orgullosamente propias». Actualmente a las obras heredadas del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) se añaden depósitos del Museo del Prado (el *Guernica* y los trabajos preparatorios) y de Telefónica. La Compañía Telefónica de España, S. A. en virtud del convenio firmado en noviembre de 1997 con el Ministerio de Educación y Cultura –tras su total privatización– ha hecho una «cesión en comodato» al Reina Sofía que afecta a un número considerable de cuadros de Juan Gris (doce) y a obras de Chillida, Luis Fernández, Tàpies y dibujos de Picasso (noventa y seis piezas en total).

Llamativo es el caso del Museo Guggenheim de Bilbao, levantado en el País Vasco con unos fondos numéricamente insignificantes –se ha señalado que las instituciones vascas han destinado varios miles de millones para la creación de una colección propia (Pollock, De Kooning, Kiefer, Chillida, Darío Urzay...)– puesto que se nutre del museo madre (Guggenheim de Nueva York) con lo cual se convierte en una hermosa gran sala de exposición temporal. Así, el Guggenheim de Bilbao es un espectacular edificio que ha revitalizado a la ciudad pero que en cuanto a su contenido vive a expensas de la iniciativa de la marca americana. Es el caso llamativo de un museo cuya imagen la constituye la poderosa arquitectura mientras que de su contenido queda el recuerdo de una obra o de una colección vista en una exposición temporal. En

este sentido la «firma» ha creado sucursales en diferentes puntos, no sólo en la misma ciudad (Soho) –en el sur de Manhattan se proyecta levantar otro museo diseñado por Frank Gehry, en suspensión tras el 11 de septiembre– sino también en Europa: aparte de Bilbao, en Berlín y próximamente en Venecia (independientemente de la de Peggy). Incluso existe un proyecto para levantar otra filial en Río de Janeiro. Las Vegas también opta por dar una oferta cultural y beneficiarse del dinero que traen los visitantes quienes acudirán no solamente a jugar sino de paso a ver obras de arte, lo cual también dejará dinero. El Guggenheim Las Vegas y el Guggenheim Ermitage se emplazan en el marco de The Venetian, un famoso hotel-centro comercial-casino, ambos diseñados por el holandés Rem Koolhaas. De ambos es propietario el millonario Sheldon G. Adelson quien ha costeado el proyecto, del cual el director de la Fundación Guggenheim, Thomas Krens, afirmó: «Las Vegas ya no es sólo la capital del juego. Es una ciudad real, la ciudad con mayor crecimiento demográfico y turístico del país, una referencia en la cultura estadounidense».

Los museos suelen tener expuestos la mayor parte de sus fondos. Se trata de obras que dan carta de identidad a la institución y forman parte de su historia. Por ello se presentan en salas denominadas de exposición permanente. Éstas se diferencian de los espacios dedicados a la exhibición de obras durante un período de tiempo, llamadas de exposición temporal. Pero no todos los fondos son visibles ya que hay obras que por motivo de conservación, deterioro o criterio expositivo no se exhiben conservándose en la reserva, espacio normalmente inaccesible al público denominado por unos «almacén», por otros «depósito».

No obstante, el carácter permanente y temporal de las colecciones deja paso a una pauta menos convencional pero tal vez caótica, que consiste en exponer temporalmente la mayoría de los fondos haciendo vivo el museo a través de exposiciones temporales o renovando las salas cada cierto tiempo. Es la trayectoria que está proponiendo el Museum of Modern Art de Nueva York y la Tate Modern de Londres.

La movilidad de los fondos del museo es una circunstancia habitual en estas instituciones en las últimas décadas. No solamente se trata de préstamos para exposiciones temporales, sino de intercambios y de conjunto de obras que gracias a contrapartidas se exponen en otros museos. Un caso sorprendente es el del Ermitage de San Petersburgo. Las dificultades económicas, el agradecimiento a la subvención de proyectos y su nutrido fondo, ha desembocado en una estrategia de expansión por Europa. Se dispone de espacios en Amsterdam y en la capital británica para ir mostrando las ricas colecciones; tal como indicó su director, se quiere «tener una base permanente en Londres que haga que nuestras colecciones sean más accesibles para el público y supondrá un apoyo financiero para el museo» (*ABC*, 4-11-1999). Asimismo se ha venido man-

teniendo conversaciones con una fundación bancaria sevillana (El Monte) a fin de presentar temporalmente obras del Ermitage en España, cimentándose un proyecto de ayuda mutua, lo que ha ocurrido durante el otoño de 2001, con una pequeña exposición de obras españolas, entre ellas el *Descanso en la huida a Egipto* de Murillo que abandonaba por vez primera el museo ruso, la cual se trasladó posteriormente a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. También en Italia hay fundadas aspiraciones de poder ver piezas del museo ruso. Recientemente se ha inaugurado en la Escudería papal del Quirinale, en Roma, una exposición titulada *Cien obras maestras del Ermitage* (Degas, Gauguin, Cézanne, Matisse, Picasso...), como resultado de un proyecto de colaboración entre dicho museo y la casa editorial Mondadori con la idea de iniciar un programa cultural quinquenal entre la Federación Rusa e Italia, país donde se fundará una asociación de Amigos del museo del Ermitage. Más realista es el acuerdo de colaboración con el Guggenheim firmado en junio de 2000. La fundación americana está interesada en exponer fuera de la ciudad del Nevá –sedes de Bilbao, Berlín, Venecia– los extraordinarios fondos de maestros antiguos y de pintura impresionista y post-impresionista, mientras que a los rusos les concierne contrapartidas financieras. El palacio de Invierno –sede del museo– ampliará su espacio, pero otro edificio cercano, bajo el sustento del Guggenheim, se rehabilitará con salas de exposición y también con tiendas, hotel, ámbitos para el ocio... En la inauguración del Guggenheim Las Vegas y el Guggenheim Ermitage no dejaba de resultar llamativa la presencia del ministro de Cultura ruso, Mijaíl Shwydkoi, y del director del museo de San Petersburgo, Mijaíl Piotrovsky. El primero afirmó: «El significado de este museo es excepcional para las relaciones ruso-estadounidenses. En este momento de nuestra historia, los esfuerzos para levantar puentes entre culturas y fronteras son esenciales para propiciar un mejor entendimiento internacional», mientras que el director del museo hablaba abiertamente del nuevo ritmo de la política nacional: «Durante el comunismo todo el dinero procedía del Estado, ahora, junto a la recobrada libertad tenemos que aprender a ganar dinero, y llevar el arte adonde está la gente. Y la gente está en Las Vegas, viene a Las Vegas» (*ABC*, 6-10-2001). *Rubens y su época. Tesoros del Museo Ermitage* es el título de una exposición celebrada en la sede de Bilbao (2002) como resultado de dicho convenio.

Los museos que dependen de las Administraciones públicas (Estado, Comunidades Autónomas) pueden ver alterados sus fondos por decisión política. Así, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se ha reflotado con el traslado, en calidad de depósito, del *Guernica* –«centro y eje de la colección, santasantórum del museo», Juan Antonio Ramírez– y los trabajos con él relacionados, entre otras obras, cuya propiedad corresponde al Museo del Prado. Se han adu-

cido razones cronológicas puesto que se considera la fecha del nacimiento de Picasso (1881) como culminación del arte moderno (instalado en el Prado, incluyendo el Casón del Buen Retiro). Este baile de obras se enmarcó en el plan de *Reordenación de las Colecciones Estables del Museo Nacional del Prado y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, publicado en el BOE el 12 de abril), pasando por alto el hecho de que fueran compradas o donadas para un destino preciso. Incluso desde el Ministerio de Cultura en 1993 se llegó a estimar que la solución a la carencia de espacio del Museo del Prado y al problema del «Prado disperso» (gran número de obras depositadas en otros museos e instituciones culturales, religiosas y políticas) sería la creación de filiales por distintos puntos de España, sistema que acercaría el Prado a «todos los ciudadanos españoles», según manifestó su responsable, Solé Tura.

Bibliografía

Ávila, A., *Pintura, escultura, dibujo y grabado*, en *Manual de Técnicas Artísticas*, Madrid, Historia 16, 1997, pp. 47-200.

Bailey, M., «Van Gogh: crecen las dudas», *El Periódico del Arte*, junio 1997, nº 1.

Brandi, C., «Falsificación», en *Teoría de la restauración* (1977), Madrid, Alianza, 1988, pp. 65-69.

Cabrera Orti, Mª A., *Los métodos de análisis físico-químicos y la Historia del Arte*, Granada, Diputación Provincial, 1994.

Calvo, A., *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Dorn, R., «VanGoghmanía», *Revista de Libros*, abril 1998, nº 16.

Fernández-Galiano, L., «Aprendiendo en Las Vegas», *Babelia (El País)*, 4-XI-2000.

Fernández-Galiano, L., «El espectáculo debe continuar», *Babelia (El País)*, 19-I-2002.

Garrido, Mª del C., *Velázquez. Técnica y evolución*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.

Gómez González, Mª. L., *Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.

Guevara, F., *Comentarios de la Pintura*, ed. de A. Ponz, Madrid, 1788, p. 42.

La colección Telefónica. España, cat. exp., Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona– Palau de la Virreina, 1988.

León, A., *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 261-265.

Palomino, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715, 1724), Madrid, Aguilar, 1947.

Prat, V., «Les Van Gogh étaient presque parfaits», *Le Figaro*, 16-II-1999, nº 951.

Ramírez, J. A., «Maquinación de los ready-mades», en *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 19-65.

Ramírez, J. A., «Un paso más para llegar a la vanguardia», *Lápiz*, 1996, nº 123 (monográfico sobre «La nueva ordenación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía»).

Rheims, M., *La vie étrange des objets. Histoire de la curiosité*, París, Libraire Plon, 1959.

Rubens copista de Tiziano, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1987.

2. Orígenes y dinámica de las colecciones

2.1. Colecciones reales y principescas

En algunos museos europeos es extraordinariamente importante el conjunto de obras que han ido atesorando reyes y príncipes a lo largo de la historia, colecciones que pasarán en la segunda mitad del siglo XVIII o principios del siguiente a dominio público y constituirán los museos nacionales por antonomasia. Se trata de lo que se denomina colecciones reales que solían estar repartidas por castillos y palacios, denominados en España Reales Sitios. Los nobles también participaban de la fiebre coleccionista. Ya sea con artistas a su servicio (pintor del rey, pintor de cámara) como a través de encargos, compras y regalos, reyes y príncipes fueron haciendo acopio de gran cantidad de bienes.

Se disponía de agentes que se encargaban de las compras. A veces eran los embajadores los que cumplían esta función o, en el caso de la Nápoles hispana, los virreyes, pero también ilustres amistades, como Voltaire y Diderot con respecto a Catalina la Grande, ejercían de intermediarios. Se compraban piezas sueltas pero también en cantidad e incluso colecciones enteras, como en Francia las de Mazarino y el banquero Jabach, en la Prusia de Federico Guillermo III la colección italiana del marqués Giustiniani, y las espectaculares adquisiciones hechas por la zarina citada. Los agentes acudían a las ventas públicas siendo relevantes las de pertenencias de reyes (como Carlos I de Inglaterra) y de artistas (así, la de Rubens).

El hecho del coleccionismo va más allá de la contemplación pues las obras de arte decoraban los palacios pero también servían para enaltecer la figura del propietario con montajes y programas ligados al destino histórico de la estirpe. Las colecciones formaban parte de la imagen del señor y de la casa, eran manifestación de poder y sinónimo de la grandeza de la dinastía, imbricándose en el ceremonial de la corte donde no siempre se celebraba la obra de arte por su connotación estrictamente artística. Las colecciones implicaban prestigio social a su propietario y reconocimiento entre los poderosos.

2.1.1. Museo del Prado (Madrid)

Un porcentaje elevado de los fondos del Museo del Prado lo constituye las colecciones reales. Las obras, sobre todo cuadros, parten del atesoramiento que se efectúa desde el reinado de Carlos I de España y V de Alemania –adscripción fundamental para entender la procedencia de muchas piezas–, enriquecido notablemente bajo el mandato de su hijo Felipe II. El entusiasmo por la pintura se va convirtiendo en una impronta de las colecciones reales, también su carácter bifocal (por razones históricas) pues se logran cuadros procedentes del norte de Europa –Países Bajos, Alemania– y de Italia. Ello hace posible la aparición de una variada iconografía y de un amplio abanico de artistas.

A la pintura flamenca de cariz religioso realizada sobre tabla (Rogier van der Weyden, Dieric Bouts, Gerard David, Hans Memling), a la que era aficionada la reina Isabel (Capilla Real de Granada), se añaden lienzos devocionales italianos y mitologías, siendo Tiziano una figura capital para las colecciones del momento. En este sentido fue importante la herencia que Felipe II recibió de su tía María de Hungría, gobernadora de los Países Bajos (entre las pinturas, el *Descendimiento* de Van der Weyden y el *Retrato de Carlos V a caballo*). En el ámbito del retrato, Tiziano, por Italia, destaca sobremanera mientras que por el norte lo hace Antonio Moro. El Museo del Prado conserva en su precario fondo escultórico obras realizadas por los Leoni, apellido italiano ligado a Carlos V y a su hijo y a la técnica del mármol y el bronce. Del ámbito germánico hay que citar los cuadros de la *Cacería en honor de Carlos V en el castillo de Torgau* de Lucas Cranach, que recibió Felipe II en las herencias de su tía y del emperador. Algunas obras del Museo del Prado proceden de El Escorial (El Bosco, Patinir) –recientemente las cartelas que las identifican no marginan esta propiedad–, en donde están la mayoría de las que los artistas italianos (Cambiaso, Tibaldi, Cincinnato, etc.) realizaron para decorar el conjunto. De la actividad de El Greco solamente quedan dos muestras en el recinto escurialense, la *Alegoría de la Liga Santa* y el *Martirio de san Mauricio*.

Tras el tímido inicio de Alonso Berruguete al servicio de Carlos I, algunos artistas españoles trabajaron para Felipe II llevando a cabo composiciones de carácter religioso –Navarrete– y retratos, destacando en el último terreno Alonso Sánchez Coello, de quien el Prado conserva varios ejemplares.

En tiempos de Felipe III se produce la primera visita de Rubens a España (1603), donde trabaja para el duque de Lerma en obras que pasarán al Museo del Prado. Algunas llevadas a cabo por este pintor, propiedad del marqués de Leganés, también ingresarán en el museo. El interés hacia Tiziano continúa, pues en esta época entra en las colecciones *Venus con un organista y Cupido*, una de sus poesías. A El Escorial se suma el palacio de El Pardo, el Alcázar –donde se

perderán y deteriorarán muchas obras tras el incendio de 1735–, y la Torre de la Parada, conjuntos que se enriquecen notablemente gracias al interés artístico de Felipe IV en cuyo reinado ingresaron en el patrimonio muchas obras de Rubens quien nuevamente vino a España en 1628. Incluso a su muerte el rey compró otras obras, como las *Tres Gracias*, el *Retrato de María de Medicis* o la *Danza de aldeanos*. La Torre de la Parada se decoró con lienzos hechos por el artista de Amberes y otros pintores flamencos de lo que hay constancia en el Museo del Prado. Aparte de temas religiosos, Rubens aborda el retrato, la mitología y el paisaje. El rey español recibirá el *Adán* y *Eva* de Durero como regalo de Cristina de Suecia, magníficos ejemplares del no muy nutrido arte germánico, mientras adquiere con motivo de la muerte de Carlos I el *Autorretrato* del pintor de Nuremberg.

En esta época las obras van ingresando en el patrimonio de la monarquía mediante encargos, otras son realizadas por los pintores del rey –algunas con un valor ornamental e iconográfico ligadas a espacios arquitectónicos, como las del palacio del Buen Retiro o la Torre de la Parada–, por medio de regalos (duque de Urbino, duque de Toscana, conde de Oñate...), adquisiciones realizadas por embajadores y virreyes, en Inglaterra y en Nápoles, entre los que hay que mencionar Alonso de Cárdenas, embajador en Inglaterra, el virrey conde de Peñaranda, el conde de Monterrey, el duque de Medina de las Torres, y el virrey conde de Ayala. El rey acudía mediante intermediarios a ventas públicas como la acontecida en Inglaterra tras la ejecución de Carlos I y la celebrada con motivo de la muerte de Rubens.

Hay que destacar la presencia en las colecciones reales desde el reinado de Felipe IV de la única obra que de Mantegna –la *Dormición de la Virgen*– posee el Museo del Prado (en la laguna que es el quattrocento) procedente de la almoneda de Carlos I de Inglaterra, proporcionada al rey por don Luis de Haro, así como la *Virgen de la escalera*, de Andrea del Sarto. El duque de Medina de las Torres le entregará la *Pala de san Roque*, para algunos obra indiscutible de Giorgione para otros del joven Tiziano o en colaboración. Rafael era uno de los pintores más admirados, de tal manera que la *Subida de Cristo al Calvario*, o «El Pasmo de Sicilia», era tenida por «la margarita» o «la perla» de la colección, y asimismo se consigue la *Virgen del pez* gracias al esfuerzo del duque de Medina de las Torres. También los Sebastiano del Piombo ingresaron en las colecciones en esta época, así como el magnífico *Retrato de Messer Marsilio y su mujer*, de Lorenzo Lotto, y el de la *Condesa de san Segundo y tres hijos* de Parmigianino. Algunos Tizianos entraron en tiempos de Felipe IV, como las famosas *Bacanal* y *Ofrenda a Venus*. Tal vez el *Autorretrato* del referido artista lo adquiriera en la almoneda de los bienes de Rubens tras su muerte en 1640. El interés por la pintura veneciana se amplía a Tintoretto: así el *Lavatorio*, que perteneció a la colección del rey inglés, fue adquirido por el español. Hay que tener en cuenta

que algunas de las obras que hay en el Museo del Prado se consiguieron en Italia a través de Velázquez durante su segundo viaje: de Veronés *Venus y Adonis*, tal vez también la *Disputa de Jesús con los doctores* y *La Gloria* de Tintoretto, entre otras.

La pintura contemporánea también era objeto de admiración. Por ello en el Museo del Prado hay varias pinturas de Annibale Carracci, quien había muerto en 1609, como las proporcionadas por el conde de Monterrey –*Asunción de la Virgen*–, y por el de Peñaranda –*Venus y Adonis*–. El magnífico *Crucificado* de Barocci fue un regalo del duque de Urbino a Felipe IV, incorporándose al *Nacimiento de Jesús* del mismo autor. De Domenichino, fallecido en 1641, las colecciones tuvieron en esta época el *Sacrificio de Isaac.* Varios son los Guido Reni: aunque algunos no se documentan hasta el siglo XVIII (*San Sebastián*) o principios del siguiente (*Suicidio de Lucrecia*); su *Atalanta e Hipómenes* perteneció al monarca tras ser adquirido en Nápoles por el virrey. De Guercino, muerto en la misma década que el rey, éste recibió en herencia *Susana y los viejos*, además de *Lot y sus hijas*, obra que se encuentra en El Escorial. En 1636 está inventariado en el Alcázar un cuadro que había sido enviado por su autor al rey, *Moisés salvado por las aguas* de Orazio Gentileschi, magnífico lienzo de tamaño considerable.

Debido a las relaciones con Francia –enlaces matrimoniales, pactos– las colecciones reales contaron con un grupo importante de pintura francesa, sustancial desde el período de Felipe IV, de hecho la tercera mejor representada después de la italiana y la flamenca (en total, desde los siglos XVI al XIX, unos trescientos cuadros). De Philippe de Champaigne, la hermana del rey, Ana de Austria, reina de Francia, le envía un *Retrato de Luis XIII.* Sin embargo son Nicolás Poussin y Claudio Lorena –entre los más notables del arte francés del momento–, los mejor representados, de hecho, del segundo el Museo del Prado posee una de las colecciones más numerosa. Las obras francesas fueron adquiridas a diversos artistas que entonces vivían en Roma, con la intervención del embajador de España, el marqués de Castel Rodrigo, con la finalidad de decorar los salones del nuevo palacio del Buen Retiro; otras fueron conseguidas por el conde de Monterrey para la decoración del referido palacio.

La admiración hacia la pintura foránea no va en detrimento del conjunto extraordinario de arte español que abastece el Museo del Prado a través de la colección de Felipe IV. Hay que tener en cuenta que reconocidos pintores se encuentran ligados a la Corona trabajando para el servicio regio con empleo y sueldo. Bajo la dinastía de los Austrias muchos artífices estuvieron en esa situación. Es esta la explicación por la que el museo tiene la mejor colección de obras de Velázquez, pintor del rey desde su establecimiento en la Villa y Corte en 1623 hasta su muerte. Algunos cuadros se deben a programas iconográficos, como el del Salón de Reinos (Velázquez, Maino, Zurbarán, Pereda, Cajés, Jusepe Leonardo), otros al afán por reunirlos con la impronta del coleccionis-

mo. Ribera también está presente en la colección atesorada por el rey, pintor del que el Prado conserva un número considerable de lienzos.

Entre los Austrias, Carlos II también ejerció una importante labor de mecenazgo, época en la que destaca Carreño de Miranda y la llamada escuela madrileña. La presencia de Luca Giordano (1694-1702) embellece las superficies de los Sitios Reales y hace posible que España tenga muchos cuadros de este artista aunque no se refleja esa abundancia entre las existencias del Prado.

Con los Borbones, el gusto artístico se dirige hacia el arte francés e italiano, fundamentalmente hacia la pintura aunque la escultura monumental y las artes del objeto (Tesoro del Delfín) adquieran gran importancia. La colección real se vio notablemente acrecentada gracias al gusto artístico de Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V desde 1714 –variado y de calidad–, quien reunió su propia colección (inventario de 1746), siendo importante La Granja de san Ildefonso como atesoramiento de obras de arte; así, aquí figuró la *Virgen con el Niño y san Juan* de Correggio, actualmente una de las obras más delicadas del siglo XVI que conserva el Museo del Prado, pero la reina –muerta en Aranjuez en 1766– también estaba interesada por Ribera y la pintura de Murillo. El primer Borbón compró la colección del pintor italiano Carlo Maratta (1722). La reina, ambientada también en la cultura clásica dado su origen italiano, adquirió la magnífica colección de escultura de la reina Cristina de Suecia, revalorizada en los últimos años gracias a los estudios, a las restauraciones llevadas a cabo en el marco del Museo del Prado y a la exposición temporal, donde se la ha dignificado mostrándola al público. Los Borbones en España estuvieron movidos por el gusto francés por lo que llegaron artistas del vecino país a trabajar en sitios reales como La Granja y ejercer de retratistas de Corte. Gracias a esta situación los fondos del Prado cuentan con obras de Housse, Ranc y Michel van Loo –uno de los retratos de grupo más significativos es *La familia de Felipe V* (1743)–, mientras que de Watteau tiene dos «fiestas galantes» procedentes de la colección de Isabel de Farnesio.

El inventario de 1745 realizado a la muerte de Felipe V capta más de mil doscientas pinturas, apareciendo algunos nombres holandeses –por motivos de desvinculación política y religiosa es la laguna de las colecciones reales–, siendo significativa la compra por parte de Fernando VI de la *Artemisa* de Rembrandt en la almoneda del marqués de la Ensenada (1769). En su época los pintores italianos Amigoni y Corrado Giaquinto estuvieron activos en la Corte, conservando el Museo del Prado algunas obras suyas. El último también permaneció al servicio de Carlos III (hasta 1762), y de él el Museo del Prado conserva el lienzo con *La Justicia y la Paz*, y bocetos para la decoración al fresco del Palacio Real, como la *Gloria con santos* y la *Alegoría de la monarquía*. La partida del molfetés coincide con la llegada de Giovanni Battista Tiepolo, magnífico fresquis-

ta y decorador así como pintor de lienzos que forman parte de los fondos del Prado, junto con obras de sus hijos, especialmente de Giandomenico. El centroeuropeo Antonio Rafael Mengs introduce en España el nuevo gusto académico tras su llegada en 1761. De éste, el museo conserva varios retratos y el prodigioso óleo sobre tabla con la *Adoración de los pastores*, recientemente restaurado.

En el período de Carlos IV (había heredado 4717 cuadros) se incorporan obras holandesas, como el carismático *Gallo*, de Metsu (actualmente no expuesto), obras de Ruisdael y Van Ostade, pero no hay que olvidar la entrada de la *Sagrada Familia del cordero* de Rafael –comprada cuando era príncipe de Asturias–, y el *Retrato del cardenal*, del mismo autor, adquirido en Roma, así como del *Sacrificio de Isaac* de Andrea del Sarto. Este monarca estuvo muy interesado por la pintura, contando desde su época de príncipe con una magnífica colección de bodegones de Meléndez. También compró obras de Juan de Juanes –conjunto retablístico de san Esteban–, Murillo, etc. Con los Borbones continúa la costumbre real de contar con «pintores del rey» y «pintores de cámara» (Maella, Bayeu, Goya), activos en encargos específicos y en aparatos decorativos (el Prado conserva bocetos para frescos de palacios). Hay que tener en cuenta que Fernando VI funda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los cartones para tapices –a partir de bocetos– que debían decorar estancias palaciegas es uno de los quehaceres importantes en los que participan pintores como Francisco y Ramón Bayeu y Goya, siendo ésta la gran figura de finales del siglo XVIII y principios del XIX (muere en 1828 en Burdeos) actuando para los reyes especialmente como retratista, de lo que es soberbia muestra el *Retrato de la familia de Carlos IV*. En la segunda mitad del siglo XVIII se adquirieron obras españolas a través de colecciones particulares, como las de la duquesa del Arco, del marqués de la Ensenada y del marqués de los Llanos.

La invasión napoleónica afectó negativamente a las colecciones reales que fueron expoliadas. Del saqueo algunas piezas no retornaron y otras fueron cedidas graciosamente por el monarca del momento Fernando VII al «héroe» de Europa, el duque de Wellington –las recuperó en el equipaje de José I en su huida– y actualmente siguen decorando su casa convertida en museo (Londres). Entre las piezas que regresaron algunas lo hicieron en otro soporte (de tabla a lienzo). Conviene indicar que al Museo del Prado ingresarán obras expoliadas en distintas zonas, especialmente en Andalucía. En el reinado de Fernando VII –su mujer María Isabel de Braganza, fallecida en enero de 1818, fue entusiasta del proyecto– se inaugura el Real Museo de Pintura del Prado (1819) gracias a parte de las colecciones reales, dejando cuadros, tapices, esculturas y objetos en los Sitios Reales (bienes que actualmente están englobados bajo el término «Patrimonio Nacional»). Una vez inaugurado el museo el rey compró obras para este establecimiento considerado como tesoro familiar, tal los

Desposorios místicos de santa Catalina de Mateo Cerezo, la *Santísima Trinidad* de Ribera, el *Tránsito de la Magdalena* de Antolínez... También hicieron entregas María Cristina e Isabel II. Finalmente se cumplió en parte el deseo de Mengs de que las colecciones reales estuvieran reunidas en un lugar preciso, al modo de las de Dresde, aunque pasarán más de treinta años para que tengan un carácter público, esta vez en el palacio levantado por Juan de Villanueva con destino a Academia y Museo de Ciencias Naturales («Desearía yo que en este Real Palacio [Oriente] se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay repartidas en los demás Sitios Reales y que estuviesen puestas en una Galería», carta a Antonio Ponz, 1774).

2.1.2. Musée du Louvre (París)

A pesar de que «el siglo de Carlos V» (1364-1380) fue extraordinariamente importante para el desarrollo de las artes en Francia y que este rey transformó la fortaleza del Louvre de Felipe Augusto (1180-1223) construida a finales del siglo XII –en la que destacaba el donjon circular de la gran torre, centro simbólico del reino– en una residencia de descanso con habitaciones palaciegas, captada por los Limbourg desde el castillo de Nesle, propiedad de su hermano el duque de Berry, en un folio de de *Les Très Riches Heures du duque de Berry*, son escasas las obras medievales presentes en los fondos del Musée du Louvre que procedan de las colecciones reales, exceptuando las donaciones hechas a recintos sacros. Por lo que afecta a la pintura podríamos citar el *Retrato de Jean le Bon* (h. 1350) probablemente donado por Enrique II a un miembro de la familia Gouffier. Luis XII, su antecesor, había contado con importantes pinturas, como la *Virgen de las rocas* de Leonardo, quien se encontraba en Francia en 1516 año en que Francisco I (1515-1547) estaba en el poder. La *Gioconda* pertenece a las colecciones reales desde ese año. Hay que indicar que el patrimonio real se acrecienta fundamentalmente en el siglo XVI con el afán coleccionista de este monarca –lo podemos ver en un conocido retrato atribuido a Jean Clouet–, interesado por la pintura, la escultura y las artes del objeto, acudiendo para su obtención a notables artistas italianos. Si es importante el castillo de Fontainebleau (no solamente por sus bienes muebles, pues aquí permanecerá la colección de pinturas hasta mediados del siglo XVII, sino por la decoración manierista), otras son también las residencias reales, Blois, Vincennes, Saint-Germain, y al citado rey se debe la ampliación del medieval recinto del Louvre, quien en 1546 decide transformarlo en un espacio apropiado a su condición y momento. Decoraciones, cuadros y esculturas ambientaban los recintos palaciegos.

La Virgen con el Niño y san Juan («La bella jardinera»), de Rafael, fue adquirida por el rey francés quien recibió como regalo del papa León X los cuadros con las representaciones de *San Miguel venciendo a Satanás* (1518) y la *Sagrada Familia con los santos Isabel, Juan y dos ángeles*, denominada, precisamente, «Sagrada Familia de Francisco I». El *Retrato de Juana de Aragón*, del mismo artista italiano, fue encargado por el cardenal Bibbiena como presente destinado al monarca, y en Fontainebleau en 1540 se encontraba *Santa Margarita* pintada probablemente para la hermana del rey, Margarita de Navarra. A la colección de Francisco I perteneció el *San Juan Bautista* de Leonardo, y probablemente la *Virgen con Niño, santa Ana y san Juan Bautista*, que consta en la colección de Luis XII. De otros artistas que trabajaron para el monarca galo, decoradores o no (Rosso, Sarto, Fra Bartolomeo, Sebastiano del Piombo, Bronzino) se conservan obras en el Louvre. Pintores franceses y flamencos también fueron reclamados por el rey (Jean Clouet, Joos van Cleve). La escultura fue otro de los intereses del rey francés a cuyo servicio estuvieron Primaticcio y Jean Goujon, preocupándose además por hacerse en Roma con vaciados de esculturas antiguas.

Enrique II (1515-1559) –bajo cuyo reinado trabajó Pierre Lescot a quien se debe la parte sur del ala oeste del actual Cour carré, que decora Jean Goujon, autor de la tribuna de las Cariátides inserta en una de las salas de escultura– fue hijo y sucesor de Francisco I, casado con una italiana de la ilustre familia de los Médicis, Catalina, quien demostró su gusto por lo fastuoso en el Hôtel de Soissons. El palacio de las Tullerías, cercano al Sena, encargado por aquella a Philibert Delorme, se fundiría con el del Louvre –la decisión corresponde a Carlos IX– hasta que fue destruido por un incendio en el período revolucionario de la segunda mitad del siglo XIX. Hay que tener en cuenta que los dos *Esclavos* regalados por Miguel Ángel a Roberto Strozzi pertenecieron a este monarca, y después a Ana de Montmorency, actualmente entre las obras más significativas del Louvre.

En el siglo XVII se fortalece en Francia el papel de la nobleza. En esta centuria se funda la Académie Française (1635) y, debida a Colbert, la Académie des Beaux-Arts (1648), dirigida por Le Brun. María de Médicis, quien estuvo casada con Enrique IV, para el palacio de Luxembourg encarga a Rubens un conjunto de cuadros que justifican sus esfuerzos por la nación (1625), obras que pasarán al Musée du Louvre donde una sala las acoge. También recibió el apoyo real el italiano Gentileschi, activo en el país entre 1624-1625, momento en que pinta para la Médicis *La Felicidad pública*.

Bajo Luis XIII (1601-1643), hijo de María y de Enrique IV, se vivió una etapa caracterizada por la defensa de las fronteras y por los problemas internos (protestantes, nobleza, complots...), con la figura como primer ministro del

cardenal de Richelieu, muerto en 1642. Hay que tener en cuenta que, aficionado a coleccionar, sus obras las legaría a la Corona. El Palais cardinal (actual Palacio Real) acogía piezas de Giovanni Bellini, Rafael, Sarto, Giulio Romano, Tiziano, Correggio, Poussin, Claude Lorrain, Rubens, Philippe de Champaigne, además de esculturas y manifestaciones de las artes decorativas. Transferidos a la Corona, en 1636 la mayor parte de los cuadros fueron enviados por la reina Ana de Austria a Fontainebleau. En Richelieu, cerca de Chinon, Poitou, la mansión familiar sería transformada en un conjunto digno del papel que el cardenal ejercía en la política. Le Mercier levanta el Château de Richelieu en donde se encontraban en unas hornacinas los *Esclavos* de Miguel Ángel. En la capilla estaba el tríptico de Durero (*Adoración, Natividad, Huida a Egipto*), mientras que en el Cabinet du roy se hallaban las obras procedentes de la colección de Isabel d'Este tomadas del palacio ducal de Mantua (*El Parnaso* y los *Triunfos de Minerva* de Mantegna, el *Combate del Amor y de la Castidad* de Perugino). Obras del barroco italiano presentes en el Louvre también proceden de esta colección: *San Sebastián* y *San Francisco* de Annibale Carracci, el *Retrato del cardenal de cuerpo entero* de Philippe de Champaigne, quien asimismo pintó su *Triple retrato*, y otras.

A pesar de que Luis XIV, el Grande, o el Rey Sol (1638-1715) –hijo de Enrique XIII y Ana de Austria– opta por Versailles (en donde se instala en 1682), el futuro del Musée du Louvre está estrechamente ligado al papel que con respecto al impulso de las artes hubo en su época, la edad de oro de Molière y de Lully. Realmente es bajo su reinado cuando se inicia la verdadera cimentación de las colecciones reales. El clasicismo francés se desarrolla bajo la mirada de Le Brun y de la academia que él dirigía. Los encargos a los pintores franceses se multiplicaron (Poussin –poseía treinta y uno de los treinta y ocho lienzos que actualmente tiene el museo–, Claude Lorrain, Charles Le Brun, Hyacinthe Rigaud –espectacular es el retrato que le hizo al rey en 1701-), rivalizando con las creaciones de sus contemporáneos boloñeses o con las venecianas que también se compran en esos momentos. En 1665 el rey compró los trece Poussin del duque de Richelieu, y adquiridos al mismo noble, o donados por Le Nôtre, diez de los Lorena que conserva el Louvre. La casi totalidad de los Le Brun –con la excepción de los que fueron confiscados a las iglesias durante la Revolución– proceden de las colecciones de Luis XIV, así como los Mignard.

La colección del cardenal Mazarino, ministro de Estado, también repercutió en las reales. A la muerte de Richelieu aquel dirigió la regencia de Ana de Austria como presidente del consejo real. A Mazarino le interesaba la calidad. Su abultada colección y su gusto por la pompa le hizo construir un palacio, la antigua Bibliothèque Nationale, en el que conservaba pinturas, esculturas, ta-

pices, alfombras, muebles, objetos, joyas, etc., piezas adquiridas gracias a su esfuerzo personal y al hecho de tener a su servicio múltiples agentes. También compró obras de la colección de Carlos I de Inglaterra, con Jabach de por medio, que después pasarán a la Corona: obras de Rafael como *San Jorge y el dragón, San Miguel y el dragón*, el *Retrato de Bardassare Castiglione*, la *Virgen y el Niño dormido y san Juan*, «Virgen de la diadema» (sería adquirida en el reinado de Luis XV); de Tiziano la *Venus del Pardo* y *Retrato masculino* («El hombre del guante»); *Júpiter y Antíope* de Correggio, procedente de la colección de los Gonzaga; de Carracci el *Diluvio*; el *Juicio de Salomón* de Valentin de Boulogne... Colbert hizo lo posible para que Luis XIV adquiriera las obras de arte que considerara oportuno a los herederos de Mazarino siendo aceptadas quinientas cuarenta y seis pinturas (doscientas ochenta y tres de procedencia italiana, setenta y siete holandesa, siendo otras tantas francesas) (1661).

Entre las décadas de los sesenta y setenta, el estadista logra para el Cabinet du roy decenas de pinturas de la colección del banquero Eberhardt Jabach (el *Retrato de Erasmo de Rotterdam* de Holbein el Joven fue intercambiado por Carlos I por *San Juan Bautista* de Leonardo, pero fue recuperado para la corona gala en 1671), así como unos cinco mil seiscientos dibujos que formaron el núcleo del Cabinet des Dessins del Louvre, cuando ya se había fundado el Gabinete de grabados con la adquisición de miles de ejemplares. En los bienes del magnífico coleccionista había obras procedentes de las colecciones de los duques de Mantua y de Carlos I de Inglaterra, especialmente testimonios del renacimiento italiano (Leonardo, Rafael, Tiziano, Correggio, Veronés, Lotto) y del barroco (Caravaggio, Guido Reni...). Habría que resaltar *La muerte de la Virgen* de Caravaggio y las pinturas con la *Historia de Hércules* del boloñés. Este origen tiene la masiva presencia de retratos pintados por Holbein en su etapa inglesa. Tal es el trabajo que en este sentido llevó a cabo Colbert que aumentó las colecciones de la Corona desde unas doscientas pinturas hasta alrededor de dos mil, añadiendo más de diez mil dibujos y doscientos mil grabados, además de esculturas, muebles, tapices, objetos decorativos, etc. Se incorporaron magníficas obras alemanas, como los Holbein (retratos de *Willimam Warham, arzobispo de Canterbury*, de *Nicolás Kratzer, astrónomo del rey de Inglaterra Enrique VIII*, de *Ana de Cleves, reina de Inglaterra...*). De procedencia flamenca, bajo Luis XIV entran mitologías como *Venus y el Amor* de Lamberto Sustris, el magnífico retrato del *Enano del cardenal Granvela* de Antonio Moro, etc. A la colección Jabach pertenecieron extraordinarias obras de Rubens (*Thomyris, La Virgen de los santos inocentes*) y Anton van Dyck (los *Príncipes palatinos*). La admiración de los eruditos hacia el color hace que entren abundantes lienzos flamencos en la colección de Luis XIV, como la movida *Kermesse* de Rubens, *La Virgen de los donantes* y *Venus solicita a Vulcano armas para Eneas* de Van Dyck, así como pai-

sajes y *La batalla de Isos* de Jan Brueghel de Velours, donada por Le Nôtre. *El Retrato del artista ante el caballete* es un extraordinario lienzo de Rembrandt que entró con la colección Jabach en 1671.

Luis XIV logró importantes piezas mediante el habitual sistema del regalo por parte de súbditos y amistades de entre la nobleza. *La caza* y *La pesca* de Annibale Carracci le fueron enviadas en 1693 por el príncipe Pamphili desde Roma, también *La buenaventura* de Caravaggio.

En 1610 Le Brun, conservador de los cuadros del rey, levantó un primer inventario; Bailly se encargará de otro, más metódico, en 1710, momento en que las colecciones reales contaban con unas dos mil trescientas setenta y seis pinturas.

Enrique IV había decidido en 1595 hacer del Louvre y de las Tullerías un único palacio gigantesco. El Grand Dessein fue reemprendido por Luis XIII, durante la Regencia y por Luis XIV. Los arquitectos Jacques Lemercier (entre 1624-1654) y posteriormente Le Vau (1659-1664) destruyeron los vestigios medievales y se construyeron las alas norte y sur del Cour carré. Perrault será el responsable de una galería sobria y armoniosa, la Columnata (1667-1670), que cierra al exterior uno de los lados del referido patio. Asimismo, entre 1595 y 1610 se construye la Grande Galerie (Louis Métezeau y Jacques II Androuet du Cerceau) y las Tullerías quedan fundidas al Louvre. A partir de 1725, hasta 1848, la exposición de la Real Academia de Pintura y Escultura acontece en el Louvre, en el Salon carré, por lo que será conocida por este nombre.

Bajo el reinado de Luis XV entraron en las colecciones obras destinadas a ser traspasadas al tapiz, como el enorme lienzo de Boucher con *Vulcano presentando a Venus las armas para Eneas* (1757) y *El gran sacerdote Coreso sacrificándose para salvar a Calirroe*, magnífico cartón para tapiz (no efectuado) llevado a cabo en 1765 por Fragonard. Pero en ese período ingresan obras de Van Loo (*Descanso en la caza*, de 1737) y encantadoras pinturas de Chardin. Algunas docenas de pinturas extranjeras enriquecerán las colecciones reales en esta época, predominantemente flamencas y holandesas, siendo importante la adquisición de la herencia del príncipe de Carignan (1742), de la cual procede *La Virgen del velo* de Rafael y lienzos de Pietro da Cortona y Carlo Maratta. El conde de Angiviller se encargó de enriquecerlas con compras del siglo XVII, como *La resurrección de Lázaro* pintada por Guercino.

En el reinado de Luis XVI (1774-1792) se amplían los fondos de pintura francesa contemporánea. Así es significativo el alto número de cuadros de Le Sueur, destacando los veintidós de la *Vida de san Bruno* pintados para la cartuja de París ofrecidos al rey por los cartujos por recomendación de Angiviller (1776). Pero fue capital la entrada de obras flamencas y holandesas: Rembrandt (*Los peregrinos de Emaús*), Gerard Terborch (*El militar galante*), Salomon van Ruisdael

(*El rayo de sol*), Aelbert Cuyp (*La partida para el paseo*), Jan van Goyen, Philips Wouwerman, Gabriel Metsu (*El mercado de verduras de Amsterdam*), Adriaen van Ostade (*Retrato de familia*), etc. Las ventas constituyeron una importante vía para esta notable ampliación (de J. van Leeuwarde, en Harlem, en 1773; de Radon de Boisset en 1777, donde se adquiere el citado Rembrandt; de P. Locquet, en Amsterdam, en 1783; del conde de Vaudreuil, en 1784; de Van Slingeland, en Dordrecht, en 1785). En 1775 se compra a madame du Barry el extraordinario *Retrato de Carlos I, rey de Inglaterra* pintado por Antonio van Dyck entre 1635 y 1638, así como el de *Elena Fourment y sus hijos*, realizado por su marido, Rubens, que se adquiere en la subasta Vaudreuil, pero también entran los suntuosamente coloristas *Cuatro evangelistas* debidos a Jordaens.

En 1782 se aprecia el interés europeo por Murillo con la compra al anticuario Lebrun de *Niño espulgándose* (hacia 1650), una de sus obras más señeras dentro del género de los jóvenes mendigos.

A pesar del desdén de Luis XVI por el palacio del Louvre, algunas galerías fueron decoradas, como la de Apolo, gracias a Le Brun, en que se exalta la figura del rey. Richelieu había tenido la idea de reunir las colecciones reales –dispersadas en varios palacios– en un espacio común a fin de que a los miembros de la Academia y a los jóvenes artistas pudieran serles de utilidad. En colaboración con Le Brun, Colbert afianzó el proyecto de convertir la Grande Galerie en un espacio expositivo de pintura lo que ocurrió en 1681 siendo inaugurada por el rey. El *Mercure de France* dio cuenta de este acto:

> «... el rey... acudió al viejo Louvre para ver por vez primera su museo de pinturas. Se trata de un nuevo recinto contiguo a la soberbia galería de Apolo. La galería es una obra maestra en su conjunto de pinturas y esculturas. (...) Lo que se llama Museo de Pinturas del Rey está compuesto por siete grandes galerías de alta techumbre... Además... hay otras cuatro en el viejo Hôtel de Grammont, contiguo al Louvre. Resulta fácil imaginar que el número de pinturas del rey ha de ser inmenso para llenar tales lugares. (...) He aquí el número aproximado de telas de los grandes maestros, exhibidas en las once galerías. Hay dieciséis por Rafael de Urbino, el más estimado de los pintores modernos. (...) seis de Correggio, cinco de Giulio Romano, diez de Leonardo da Vinci, ocho de Giorgione, cuatro de Palma Vecchio, veintitrés del Tiziano, diecinueve de Carracci, ocho de Dominicchino, doce de Guido, seis de Tintoretto, dieciocho de Pablo Veronese, catorce de Van Dyck, diecisiete de Poussin y seis de M. Le Brun... Estas pinturas están acompañadas por muchas otras, aunque no sé su número exacto; sólo puedo decir que entre ellas figuran algunas de Rubens, Albano, Valentino, Antonio Moro y otros maestros igualmente famosos. (...) Al ver tantas

obras maestras, en algunas de las cuales el arte parece haber sobrepasado incluso a la naturaleza, se hace difícil creer que la mayor parte de ellas han sido reunidas durante un tiempo en el que el rey se ha visto obligado a defender sus tierras frente una Europa unida contra él. Es cierto que su Majestad ha adquirido muchas obras después de concertarse la paz, pero bien puede afirmarse que esta paz ha constituido una sangría más severa en sus finanzas que la propia guerra, a causa de las grandes fortificaciones que la prudencia y previsión de los Estados Generales han ordenado levantar con el fin de garantizar a Su Majestad la inviolabilidad contra sus enemigos. Sin embargo, todo sigue su camino a paso firme desde que se ha hecho cargo de los asuntos del Estado. La hacienda se encuentra en buenas manos; el rey disfruta de cuanto le pertenece, y por esta causa, y tras haber podido mantener tan extraordinarios gastos, han pasado a sus museos la mayor parte de esos objetos que los conocedores de Italia y de todo Europa consideran admirables. Ya no es necesario viajar para ver tan grandes curiosidades. (...) Su Majestad lo halló todo espléndidamente instalado,... (...) Además de este gran número de pinturas, el rey posee veintiséis en Versalles, ejecutadas por los maestros que nombré. Escogió quince de ellas y dio orden de que las transportaran al Louvre. Están firmadas por Paolo Veronés, Guido, Poussin y M. Le Brun. (...)».

Enrique IV había alojado en 1608 a artistas y artesanos en la parte baja de la Grande Galerie y poco a poco se llenaría de talleres. Asimismo, se instala el taller de tapicería –en 1671 nace la manufactura de los Gobelinos– y la fábrica de monedas y medallas. De esta manera, se considera que en el siglo XVIII el Louvre era una colmena de artistas y cortesanos, ambiente suprimido por Napoleón I. Bajo Luis XIV las academias también se instalaron en el Louvre.

Los directores de los Bâtiments du Roi decidirán crear un museo en un palacio ya relacionado con las artes. En 1746 Lafont de Saint-Yenne publicó «Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France» –examen de los cuadros expuestos en el Salón de ese año–, donde considera la necesidad de un establecimiento en el que estén reunidas las colecciones reales.

Unos 110 cuadros de las colecciones reales serían expuestos en el Palacio de Luxembourg a partir de 1750 –galería cerrada en 1784–, pero fue en tiempos de Luis XV cuando el marqués de Marigny, director de las Construcciones reales, formuló el proyecto de instalar en el Louvre una exposición permanente con cuadros, estampas y medallas así como con la Biblioteca real. Aún en 1784 los cuadros estaban repartidos en las residencias reales, en la Superintendencia de los edificios en Versailles, en la galería de Luxembourg (116 cuadros en 1777) y en el Louvre. Un año antes la Academia había pedido «une

galerie publique dans un Palais du souverain», adquiriendo cuerpo el proyecto de un Muséum en el Louvre. Significativas obras corresponden a encargos de Luis XVI, como *El juramento de los Horacios* (1784) de David, año en que se solicita al conservador de las colecciones, Hubert Robert, su adecuación para museo, y *Bruto* (1789).

Tras la revolución, en 1791 Barère expuso en la Asamblea Constituyente la idea de la creación de un museo nacional en el Louvre (Muséum Français), y en 1793, durante la Convención, se abrieron sus puertas siendo perentorio el desalojo de los artistas que con sus familias vivían en el edificio. Al cabo de unos cuantos años bajo el Directorio sería denominado Musée Central des Arts (1797); con el Consulado y el Imperio –desde 1803– Musée Napoléon. Al Imperio corresponden encargos de obras como *La consagración de Napoleón I, el 2 de diciembre de 1804*, famoso lienzo de David, y *Los apestados de Jaffa* de Gros. Los fondos reales que fueron reunidos en este palacio se enriquecieron gracias a fuentes que ya no tenían que ver con las colecciones reales: obras incautadas a la iglesia y a los nobles y expolios. Es a Dominique-Vivant Denon, considerado «l'oeil de Napoleón» (su director entre 1802 y 1815) a quien se le debe la idea de crear en el Louvre un grandioso museo con testimonios sobresalientes de la cultura europea. Administrador pragmático, es el alma máter del Musée Napoléon, al que quiso convertir en depositario de la historia para la grandeza de Francia. El propio Vivant Denon se trasladó a Italia en 1811 para hacerse con tablas del siglo xv (Beato Angelico, Filippo Lippi, Ghirlandaio...), época ignorada hasta esos momentos, e incluso anteriores, de Cimabue y Giotto. Se trata de obras que no recibieron una especial atención por parte de los comisarios que reclamaban los expolios efectuados por los franceses, y de hecho lo conseguido por el director del museo francés se preservó.

Bajo el término «Saisie révolutionnaire» aparecen en el Louvre gran número de obras, seguido del nombre del propietario expoliado. Por ejemplo, el *Retrato del cardenal Richelieu*, pintado por Philippe de Champaigne hacia 1634, fue requisado a la colección del duque de Penthière en el Hôtel de Toulouse de París, mientras que *La forja*, de Luis o Antonio Le Nain, se saqueó de la del conde d'Angiviller, y *El concierto*, de Gerard Terborch, se confiscó al duque de Brissac. Las confiscaciones a iglesias y conventos proporcionaron a los fondos del Louvre obras de grandes dimensiones (Philippe de Champaigne, Seuer, Le Brun, etc.). Por su parte, los expolios aparecen con la denominación «Obtenido» seguida de la fecha. Así, la *Virgen con el Niño y ángeles* de Cimabue, procedente de la iglesia de san Francisco de Pisa, es un cuadro «Obtenido en 1813», como *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, con predella, originario de la iglesia del santo en Pisa (1813); *La presentación en el templo*, de Gentile da Fabriano, se logró de la iglesia de la santa Trinidad de Florencia (1812); la maravillosa ta-

bla con la representación de *La Virgen y el Niño rodeados de ángeles, de san Frediano y san Agustín*, procede de la iglesia florentina del Espíritu Santo (1814); la espectacular pala, con bancal, de *La coronación de la Virgen*, de Fra Angelico, se obtuvo en 1812 de la iglesia del convento de santo Domingo de Fiésole; de Andrea Mantegna la *Crucifixión* procede de la iglesia de san Zenón de Verona (se logra en 1798); en el mismo año, las *Bodas de Caná* de Veronés viene del convento veneciano de san Giorgio Maggiore. Bajo el Directorio se compra el famoso *Autorretrato* de Poussin (1797). Tras la recuperación en 1815 de las obras expoliadas por parte de comisarios procedentes de Roma, Florencia, Parma, Venecia y Bolonia, muchas importantes pinturas no fueron retiradas: de Tintoretto, el *Paraíso* (boceto para la composición de la sala del Gran Consejo del Palacio Ducal de Venecia, logrado en 1799); de Pontormo, *La Sagrada Familia*; de Tiziano, *La coronación de espinas*; mientras las *Bodas de Caná* de Veronés se cambió por la *Comida en casa de Simón*, de Le Brun... Pero tampoco se devolvieron pinturas requisadas a particulares, como las del gabinete de Isabel de Este (Mantegna, Perugino, Costa), confiscadas en 1801 en el castillo de Richelieu; la *Piedad* de Rosso Fiorentino, expoliada durante la revolución de la colección de Luis José de Borbón, príncipe Condé,... Importantes obras flamencas del siglo xv ingresaron en los fondos del Louvre durante los últimos años del xviii y primeros del siguiente como *La Virgen del canciller Rolin*, de Jan van Eyck, procedente de la colegiata de Nôtre Dame de Autun, y la *Anunciación*, de Rogier van der Weyden, originaria de la galería real de Turín (obtenida en 1799).

La apreciación por lo español se constata rápidamente y va llegando gran cantidad de pinturas a Francia. El expolio de los franceses en España también contribuyó al enriquecimiento del Louvre mientras que altos mandos del ejército, como Soult, se hacían sus propias colecciones. Las desamortizaciones permitieron la circulación de gran cantidad de piezas procedentes de conventos clausurados. Entre 1838 y 1848 se expusieron en el museo francés cientos de pinturas que constituían la galería española de Luis-Felipe lograda tras un inteligente periplo por nuestro país del barón Taylor. Pero después de la revolución del cuarenta y ocho la república la devolvió a los Orléans, siendo vendida en Londres en 1853 y por tanto dispersada. El Louvre ha «recuperado» una pieza mediante compra (1908): *Cristo crucificado*, de El Greco. También la colección Soult ha beneficiado al Louvre con la adquisición, en 1858 y 1867, de obras de Francisco de Herrera el Viejo – *San Basilio dictando su doctrina* (hacia 1639)–, Murillo –*La cocina de los ángeles, El nacimiento de la Virgen*– y Zurbarán, como el par de lienzos dedicados a san Buenaventura que, junto con el pintado por Herrera, pertenecen al conjunto encargado por el colegio franciscano de san Buenaventura en Sevilla.

Las colecciones de la antigua Real Academia de Pintura y Escultura se incorporaron a las nacionales durante la Revolución.

Napoleón I reemprendió los trabajos del Louvre en 1806 gracias a los arquitectos Percier y Fontaine (suyo es el Arco del Carrousel situado en el eje del Cour carré y posteriormente también en el del Cour Napoleon, las Tullerías y la plaza de la Concordia), especialmente el segundo desde 1812 a 1848. A ambos arquitectos se debe (1810-1814) la construcción del ala norte a la largo de la rue Rivoli por ellos trazada. Si a partir de 1815 se procede a la devolución, parcial, del expolio, nuevas colecciones entran en el museo: esculturas procedentes del Musée des Monuments français (1824), testimonios de la cultura egipcia (1826), el Musée Naval (1827), la colección española de Luis-Felipe (restituida a la familia Orléans en 1848) y las antigüedades asirias (1847).

Durante la Restauración se creó en 1818 el Musée du Luxembourg, con el nombre de galería real del Luxemburgo, dedicado a los artistas vivos. Es la época de vertiginosas adquisiciones de obras del clasicismo francés (Girodet, Guérin, Gérard, Prud'hon...). *Las sabinas* (1799) de David, exilado en Bruselas, se compró en 1819, y el estupendo retrato de *Madame Récamier recostada* (1800) en 1826 en la venta del taller de su autor, al poco de morir.

Nuevas obras de arquitectura seguirán ampliando el Louvre –Nouveau Louvre– bajo Napoléon III, de las cuales se encarga Louis-Tullius Visconti (fallecido en 1853) y Hector Lefuel, inauguradas en 1857. Nuevas alas situadas a ambos lados del Cour Napoléon cuentan con amplios patios interiores que proporcionan luz natural a las salas. Años más tarde, en 1871, bajo la Comuna, se incendiarán las Tullerías cuyas ruinas serían demolidas en 1882 lo que permitirá enlazar el Cour carré con el Arco de Triunfo de la plaza de l'Étoile, obra de Chalgrin, a través de la plaza de la Concorde (con el obelisco de Luxor) y de los Champs-Elysées.

Después de la Revolución, en la segunda mitad del siglo XIX, en la venta D. Vis Blokhuyzen (1870) se compró *La encajera* de Vermeer; también ingresó en este período el *Buey desollado* de Rembrandt. Es la época del descubrimiento de los primeros maestros de la pintura nacional. Así, en 1838 se compra el *Retrato de Carlos VII, rey de Francia*, pintado por Jean Fouquet hacia 1445. Más adelante, en 1852, *El paramento de Narbona* y en 1864 *La gran Piedad redonda*, de Jean Malouel; a principios del XX (1904) el retablo de Boulbon y el retablo del Parlamento de París, siendo la donación de la *Piedad de Villeneuve-lès-Avignon* (1905) el ingreso más espectacular. *Diana cazadora*, considerada Diana de Poitiers, favorita del rey Enrique II, se adquirió en tiempos de Luis Felipe, en 1840. Pero a 1852 también pertenece la compra de un conocido Boucher (*Diana saliendo del baño*). En 1879 fue cedido al Louvre el lienzo de Prud'hon representando a *La emperatriz Josefina* (1805) que perteneció a la colección de

Napoleón III. Bajo el Segundo Imperio se compró la colección del marqués Campana, especializada en maestros antiguos y primitivos. Director del Monte de Piedad de Roma, obtenía de la institución dinero para su pasión de coleccionista, por lo cual fue detenido, deportado, y sus colecciones puestas en venta (11.835 piezas, de las cuales 646 eran pinturas) y adquiridas, tras secretas negociaciones, por Napoleón III. Se expuso en bloque en 1862 en el palacio de la Industria de París con el nombre de Musée Napoleón III pero posteriormente se dispersó por varios museos provinciales en diversos momentos, hasta que en 1976 las obras fueron trasladadas al Petit Palais de Avignon. De esta colección el Louvre cuenta con importantes piezas, tales *La batalla de san Romano* de Paolo Uccello, la *Piedad* de Cosme Tura, y *Hombres ilustres* procedentes del studiolo de Urbino. El legado de Louis La Caze (1869) hizo posible la entrada en el Louvre de gran número de pinturas, siendo espectacular el interés de este coleccionista por el rococó francés, si bien a él se debe la presencia de insignes obras de Rembrandt (*Betsabé en el baño*) y Frans Hals (*La bohemia*).

En el transcurso de los reinados de Luis XVIII y de Carlos X gran número de piezas ingresaron al ser adquiridas en el Salón. Obras de Delacroix entraron por este medio, como *La matanza de Scio* (en 1824), *La libertad guiando al pueblo* (en 1831), *Las mujeres de Argel* (en 1834)... *La balsa de la Medusa*, de Géricault, expuesta en el Salón de 1819, se adquiriría años más tarde (1824).

Antigüedades orientales y artes del Islam, antigüedades egipcias, antigüedades griegas, etruscas y romanas, objetos de arte, esculturas, pinturas y artes gráficas constituyen las grandes colecciones que hacen que el Musée du Louvre sea uno de los más completos del mundo.

El interés por culturas no occidentales y el desarrollo de la arqueología hizo posible el logro de gran número de manifestaciones del Antiguo Oriente. En 1842 Paul-Emile Botta, agente consular de Francia en Massoul (actual norte de Iraq), se ocupó de los vestigios de la antigua Nínive. Mientras, unas décadas más tarde otro diplomático, Ernest de Sarzec, se concentró en el sur de Mesopotamia. Las manifestaciones conseguidas de las culturas asiria y sumeria dio pie a la creación del departamento de las Antigüedades orientales (1881). En 1860 Napoleón III había impulsado la misión arqueológica de Ernest Renau que permitió poseer piezas del mundo fenicio. Desde 1896 obras de la civilización babilónica se fueron exponiendo en el Louvre. A partir de 1918 algunos estados permitieron a Francia, a través de la Sociedad de Naciones, la investigación en sus territorios. Las misiones Schaeffer (a partir de 1919) y Parrot (desde 1933) favorecieron el enriquecimiento del museo en este aspecto de la civilización, que iría en aumento a través de compras y donaciones, siendo de gran interés lo aportado por las colecciones privadas de aficionados como Louis De Clerck y P. y J. David-Weill.

Las tallas en diorita de *Gudea*, príncipe de Lagash, de la época neo-sumeria (h. 2150 a.C.), el *Código de las leyes de Hammourabi* (primera mitad del siglo XVIII a. C.), en basalto, la *Puerta asiria guardada por toros alados* procedentes de Khorsabad, palacio de Sargón II (721-705 a. C.), y los *Arqueros de Darío*, relieve realizado en ladrillos esmaltados, constituyen algunas de las obras de mayor interés en el conjunto del museo.

Fue en 1826 cuando Champollion descifró la escritura egipcia de los jeroglíficos y rápidamente, bajo el reinado de Carlos X, se adquirieron colecciones que se mostraron en el Louvre en nuevas salas acondicionadas en el Cour carré. Las excavaciones de Mariette y la adquisición de una extraordinaria colección privada (Clot) amplió los fondos notablemente, que no han dejado de enriquecerse con campañas organizadas por el Instituto francés de arqueología oriental del Cairo y por el Louvre. Una nueva presentación de las colecciones tuvo lugar en 1997 siendo el conjunto de las salas uno de los espacios más extraordinarios del recinto con una presentación temática. Si en el marco de «La vida cotidiana» destacan pequeñas piezas de la delicadeza de *Cuchara con nadadora*, una de las obras más famosas del Louvre corresponde al *Escriba sentado*, del Imperio Antiguo (h. 2700-2200 a. C.), estatua realizada en piedra calcárea pintada con los ojos de cristal de roca. Las cabezas de *Amenofis III* y *Amenofis IV* sobresalen entre los testimonios del Imperio Nuevo. También es relevante la colección de pinturas sobre madera a la encáustica llevadas a cabo en el Egipto romano (30 a. C.-IV d. C.).

Uno de los departamentos más antiguos del Musée du Louvre es el de las antigüedades griegas, etruscas y romanas. Su origen está en las colecciones reales, desde el reinado de Francisco I, aumentadas con obras procedentes de las de Richelieu y Mazarino y con futuras adquisiciones una vez constituido el museo, tal la colección Borghese (1808) y la Campana (1863). Del mundo griego arcaico hay una extraordinaria colección de cerámica de figuras negras sobre fondo ocre, adquiridas en la segunda mitad del siglo XIX, algunas procedentes de la colección Campana. De esta etapa el museo posee *Kouroi* y *Kourai*, como la pieza femenina descubierta en Samos con su túnica plagada de pliegues, mientras que al legado de Georges Rampin pertenece la *Cabeza masculina* de hacia 550 a. C., con su sonrisa enigmática y cabellera y barba ensortijados, mármol que aún conserva restos de policromía. Del mundo griego clásico el Louvre tiene cerámicas de figuras rojas sobre fondo negro pero a este período pertenecen fragmentos del templo de Zeus en Olimpia (donación del Senado griego en 1830) y de la Acrópolis de Atenas como la soberbia placa del griso (h. 440 a. C.). Del período helenístico el Musée du Louvre tiene algunas de sus estrellas. *La Victoria de Samotracia* (h. 190 a. C.), que se logra con las campañas de Champoiseau en la segunda mitad del siglo XIX y aún más divul-

gación popular ha tenido la *Venus de Milo*, una hermosa Afrodita que se adquiere en 1821.

De los etruscos el Louvre cuenta con el *Sarcófago de los esposos* (finales del s. VI a. C.), importante terracotta que procede de la colección Campana. A ésta perteneció el fragmento del relieve romano con un *Cortejo imperial* (13-9 a. C.), mientras que con la Borghese ingresan los sarcófagos de *La leyenda de Acteon* y de *La caza del león*; el también espléndido *Cortejo marino* (h. 140-150) procede de los expolios practicados por los franceses siendo cedido en 1815 a Luis XVIII por Pio VII.

Los objetos de arte abundan en el Musée du Louvre, con piezas que van del Bajo Imperio a la época de Napoleón III. Ya el mismo año del decreto de creación del museo (1793) ingresó una parte del tesoro de la abadía de Saint-Denis, de extraordinaria importancia tanto desde el punto de vista histórico como artístico. Compras y donaciones de interesantes colecciones realizadas bajo la Restauración fueron dando categoría a estas manifestaciones artísticas: las de Edme-Antoine Durand (1825) y Pierre Révoil (1828). Con el Segundo Imperio ingresó la de Charles Sauvageot (1856) y bajo Napoleón III, con la adquisición de la colección Campana (1863), entraron importantes piezas italianas. Donaciones de porcelana (de la señora Adolphe Thiers, 1880), mobiliario (del conde Isaac de Camondo, 1911; del barón Basile de Schlichting, 1914) y orfebrería (David-Weill, 1946; M. Stavros S. Niarchos, 1955) han ido aportando gran cantidad de obras, a las que se suman las entregadas por miembros de la familia Rothschild (1901, 1922) e innumerables compras.

Del Bajo Imperio sobresalen piezas de marfil como el denominado *Marfil Barberini* en el que se representa a un emperador victorioso (Anastasio o Justiniano) junto a la imagen de Cristo bendiciendo (primera mitad del siglo VI). En el mismo año (1891) se adquirió otra interesante pieza del mismo material, el *Tríptico Harbaville* con la *Deesis* (Cristo entronizado) *y santos*, una obra bizantina de mediados del siglo X. Procedentes de los tesoros de los recintos sacros en donde a la riqueza de los materiales se funde la categoría artística, el Louvre cuenta con obras de gran significado, también desde el punto de vista histórico, llevadas a cabo en el período carolingio, como la *Estatua ecuestre de Carlomagno* (IX), aunque se duda si el jinete corresponda, a su hijo, en bronce con restos de oro. Algunas obras proceden del tesoro de la abadía de san Denis, como la prodigiosa *Patena de serpentina* (en oro, perlas, piedras preciosas y vidrios coloreados), el *Vaso en forma de águila*, denominado «Águila de Suger» (pórfido y plata dorada) y la *Espada de la consagración de los reyes de Francia*. El cobre dorado y los esmaltes aparecen en delicados objetos realizados en el siglo XII, como el *Relicario de san Enrique* procedente de Hildesheim (Baja Sajonia), materiales que continúan creando obras insignes en el período gótico. En 1339 la

reina Juana d'Evreux donó a la abadía de san Denis una escultura con la *Virgen y el Niño* sobre una peana, con plata dorada, oro, esmaltes, piedras y perlas, en realidad un relicario. Del mismo tesoro proviene el *Cetro de Carlos V*, de oro, perlas y piedras preciosas, una pieza de gran contenido histórico encargada por el monarca para la consagración de su hijo Carlos VI.

El renacimiento italiano tiene en el Louvre testimonios de importancia en el ámbito de la cerámica de centros como Faenza y Urbino, vidrios venecianos (se considera que es una de las colecciones más importantes a nivel mundial) y pequeños bronces de Florencia, Padua y Venecia. Son significativos los esmaltes pintados sobre cobre de Léonard Limosin, una especialidad de Limoges durante el siglo XVI, en los que se representan personajes sacros pero también retratos. Se trata de un período relevante también para la cerámica, siendo de reseñar la producción de Bernard Palissy con sus bandejas plagadas de peces, conchas, langostas, reptiles, etc., denominadas «rustiques figulines».

La manufactura de los Gobelinos y de la Savonnerie proporcionaron a recintos reales y nobles la cubrición de paredes con tapices bajo el reinado de Luis XIV. En 1667 se funda la manufactura real de los Muebles de la Corona. En la ebanistería de la época destaca André-Charles Boulle. A mediados del siglo XVII se engarzó con plata dorada y oro esmaltado una *Copa* de lapislázuli, uno de los objetos más primorosos de las colecciones de Luis XIV.

François-Thomas Germain (1726-1791) fue escultor del reino, y a él se deben bellas piezas de bronce dorado y plata pertenecientes algunas a servicios de mesa. Durante el reinado de Luis XVI las artes del objeto, el mobiliario y la decoración palaciega adquirió un notable desarrollo. La madera enriquecida con bronces dorados se ve en muebles debidos a nombres como Adam Weisweilwe. El *Armario para joyas de la emperatriz Josefina* (1809) es un ejemplo significativo del lenguaje bajo el Imperio, más sobrio: el diseño corresponde a Charles Percier, la carpintería a Jacob-Desmalter y la abundante ornamentación de bronce se debe a Pierre-Philippe Thomire, uno de los grandes en este terreno. Servicios de porcelana y orfebrería no dejaron de estar entre los encargos de Napoleón I, para quien trabajó su orfebre personal, Martin-Guillaume Biennais.

De los palacios reales, de la Academia de Pintura y de Escultura y del Musée des Monuments français, constituido bajo la Revolución, procede gran número de esculturas que enriquecen los fondos del Louvre. En 1871 el departamento de Escultura adquiere autonomía con respecto a los Objetos de arte. A comienzos del siglo XIX los encargos a los artistas proporcionan fondos clasicistas y del romanticismo. Las colecciones fueron creciendo con donaciones (Campana, Davillier, Piot, Arconati-Visconti...) Pero también cuentan los depósitos de diversas instituciones. Por lo que respecta al arte francés las estatuas de piedra de los reyes *Carlos V* y *Juana de Borbón*, procedentes probablemente

del palacio del Louvre que él amplió y embelleció, son testimonios de la retratística del siglo XIV. De piedra pintada es la *Tumba de Philippe, señor de La Roche-Pot* (último cuarto del siglo XV), un espectacular cortejo fúnebre. De diversos castillos e iglesias alterados en el período revolucionario proceden obras renacentistas de escultores significativos como Michel Colombe, Jean Goujon –artista de la época de Francisco I, responsable de decoraciones del palacio del Louvre y de la prodigiosa *Tribuna de las cariátides*– y Germain Pilon.

Bajo el reinado de Luis XIV, la Academia real de Pintura y de Escultura y la creación de la Academia de Francia en Roma, impulsaron el desarrollo de la escultura. François Girardon y Antoine Coysevox llevaron a cabo obras que exaltaban al monarca en bronce y en mármol a través de retratos ecuestres y bustos. Más de cuarenta piezas de la decoración escultórica del parque y castillo de Marly se conservan en el Louvre, precisamente en el Cour Marly, en el que destacan los grupos monumentales de *La Fama* y *Mercurio*, sobre caballos alados, obras de Coysevox (1699-1702). Italianizante, dentro de una indiscutible personalidad, es Pierre Puget, autor de obras como el conocido *Milon de Crotona* (1670-1682). Los caballos alados de Coysevox que habían abandonado Marly durante la Regencia fueron suplantados por otros encabritados siendo dominados por palafreneros, hombres semidesnudos, rememoranza de los Dióscuros antiguos, mármoles encargados por Luis XV a Guillaume I Costou, obras que en su momento estuvieron en la entrada de los Champs-Élysées. Por encargo de Luis XV, Edme Bouchardon talló entre 1739 y 1750 el *Amor que hace un arco con la maza de Hércules*, mientras que Luis XVI encargará a Augustin Pajou la *Psique abandonada* (1790) para que le sirva de *pendant*, si bien el yeso del modelo fue presentado al Salón de 1785. Conocidas obras de Jean-Baptiste Pigalle, formado en la Academia de Francia (*Mercurio ajustándose los talones*, 1744) y de Etienne-Maurice Falconet (*Bañista*, 1757) se exponen también en el museo galo.

Del espíritu clasicista de la escultura bajo Napoleón I es prueba *El Amor* de Antoine-Denis Chaudet (1802-1887), aunque no fue él quien acabó el mármol. De la época de la Restauración sobresale Pradier, mientras que una de las obras más conocidas de la tendencia clásico-romántica es *Joven pescador napolitano jugando con una tortuga* (1831-1833) de François Rude. El siglo XIX desde el romanticismo encuentra en el Musée d'Orsay su lugar expositivo.

Autores italianos como Mino da Fiesole y Agostino di Antonio di Duccio están representados en el Musée du Louvre, pero los dos *Esclavos* de Miguel Ángel son las piezas que se encuentran entre las más famosas del museo francés, pertenecientes al primer proyecto del monumento funerario del papa Julio II. Entre los testimonios italianos, una de las obras maestras de la escultura europea es *Psique reanimada por el beso del Amor* (1793), grupo marmóreo debido a Antonio Canova.

Bajo el reinado de Luis XVI, con la dirección del conde de Angiviller, se acondiciona la Grande Galerie para la instalación de las colecciones pictóricas. En el período de la Revolución se abre al público en 1793. A las colecciones reales se incorporaron obras tomadas a los nobles y a la Iglesia, así como los «trofeos» que por diversas circunstancias no fueron devueltos a los países originarios tras la caída del Imperio. A lo largo de innumerables salas se puede apreciar el carácter universal del Louvre pues están representados todos los focos europeos con una dilatada cronología: desde finales del siglo XIII hasta mediados del XIX. La historia del arte se va desgranando en imágenes teniendo como criterio la procedencia y la autoría en un contexto epocal.

Pocos museos fuera de Italia cuentan en sus fondos con obras de este origen realizadas en los siglos XIII y XIV. Bajo el Imperio entraron en el Louvre (1813) tablas de Cimabue y de Giotto requisadas «in situ» por el director del Louvre, Dominique-Vivant Denon. *La Virgen y el Niño entronizados rodeados de ángeles* (h. 1270) es una pala pintada por el primero, procedente de la iglesia de san Francisco en Pisa, de la cual también es originaria la que ilustra escenas de la vida del santo debidas a Giotto. Entre el museo francés y los de Amberes y Berlín se encuentran pequeños paneles de un políptico pintado por Simone Martini antes de 1336: el del Louvre, muy conocido dentro de la producción del artista, representa a *Cristo con la cruz a cuestas* rodeado de una muchedumbre.

Del expolio napoleónico (1812) también procede una pala de gran tamaño, entre las obras maestras de Fra Angelico, pintada con anterioridad a 1435 y procedente de la iglesia de san Domenico, en Fiesole: bajo una espectacular *Coronación de la Virgen* la predella ilustra episodios del santo entre marcos arquitectónicos. Una de las obras más significativas de la retratística del XV corresponde a la imagen de *Ginevra d'Este*, primera esposa de Segismundo Malatesta, pintada de perfil por Pisanello. Los embargos revolucionarios permitieron la entrada en el Louvre de obras de Andrea Mantegna, como las del gabinete de Isabel d'Este procedentes del castillo de Richelieu, mientras que la extraordinaria *Crucifixión* que perteneciera a san Zenon de Verona se obtuvo en 1798. En la primera década del siglo XIX se lograron importantes piezas de las iglesias italianas realizadas en el siglo XV, como la *Presentación en el templo* de Gentile da Fabriano (1812), con una impronta arquitectónica, y la pala con *La Virgen y el Niño rodeados de ángeles, san Frediano y san Agustín* pintada por Filippo Lippi. De la colección del marqués de Campana, el Louvre conserva algunas piezas, como *La batalla de san Romano* (h. 1455), que junto con dos episodios más de la misma expuestos en los Uffizi y en la National Gallery de Londres fueron pintados por Paolo Uccello para el palacio de Cosme de Médicis en Florencia.

El primer rey francés con espíritu coleccionista fue Francisco I, protector de Leonardo de quien poseyó *La Virgen de las rocas* y la *Gioconda*. En la colección

de Luis XII estuvo otro de los Leonardo que posee el Louvre, la *Virgen, el Niño y santa Ana* (h. 1510). Gran número de pinturas del siglo XVI italiano pertenecen a colecciones compradas por Luis XIV, como la de Mazarino y la del banquero Jabach. *El concierto campestre* atribuido por unos a Giorgione, por otros al joven Tiziano, e incluso a ambos, entró en las colecciones reales en la época de Luis XIV, así como *Cristo y la mujer adúltera* (h. 1539-1535) de Lorenzo Lotto, un conjunto de expresivas cabezas entorno a Cristo. Relevante fue la adquisición en los años ochenta del siglo XIX de *Apolo y Marcias*, una tabla de Perugino de atribución polémica. Del botín de guerra napoleónico, el Louvre retuvo algunas obras de gran importancia, como *Las bodas de Caná* (1562-1563) de Veronés, y el boceto para *El Paraíso* que Tintoretto y su taller pintaron en la sala del Gran Consejo del palacio de los dogos. En 1797 ingresa en el Louvre procedente de la iglesia de santa María delle Grazie de Milán *La coronación de espinas* (h. 1542) de Tiziano, de quien Luis XIV poseía su *Entierro de Cristo*.

Los fondos de los ámbitos del norte europeo (Flandes y Holanda) tienen su origen en el período de Luis XIV pero fue sobre todo con Luis XVI cuando se hicieron innumerables adquisiciones de pintura flamenca y holandesa. En este terreno han sido fundamentales las donaciones realizadas bajo el Segundo Imperio (La Caze, 1869) y la III República. Los grandes nombres de entre los «primitivos» flamencos están presentes en el Louvre, aunque sobresale una de las obras más importantes de esta institución, *La Virgen del canciller Rolin* pintada por Jan van Eyck hacia 1435: procedente de la colegiata de Nôtre-Dame d'Autun, ingresó en el Louvre en 1800. *El prestamista y su mujer* (1514) es una de las obras más divulgadas del renacimiento europeo, debida a Quentin Metsys. De Jan Gossaert, o Mabuse, el Louvre adquirió en 1847 el magnífico *Díptico Carondelet* (1517), consejero de Carlos V y amigo de Erasmo, representado en una de las tablas mientras que en la compañera aparece la *Virgen con el Niño*, encerrados en marcos donde el artista ha firmado y fechado la obra, también pintada por el reverso. A los nombres de Hemessen y Antonio Moro (destaca el retrato de *El enano del cardenal Granvela*, de hacia 1560) se añaden testimonios de la cultura manierista de Spranger, Wtewael, Cornelis van Haarlem, etc.

Paradigma de la retratística es el busto de Juan II el Bueno pintado hacia 1350, imagen del rey francés representado de perfil. El siglo XV francés se puede apreciar a través de obras fundamentales como el *Retablo de san Denis* (1415-1416) debido a Henri Belechose, procedente de la cartuja de Champmol y donado en 1863, y la *Piedad de Villeneuve-lès-Avignon* (h. 1455), una tabla de Enguerrand Quarton con el donante arrodillado. Una nueva tipología dentro de la retratística corresponde al *Retrato de Carlos VII* realizado a mediados del siglo por Jean Fouquet. Otro retrato importante en los fondos del museo viene

a ser el de Francisco I llevado a cabo por Jean Clouet. La llamada «Escuela de Fontainebleau» marca un hito en la pintura francesa, con obras como *Diana cazadora*, tal vez un retrato metafórico de Diana de Poitiers, la amante de Enrique II, y el doble retrato de *Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas en el baño* (h. 1595 ?), peculiar por el desnudo y las actitudes.

El siglo XVI alemán tiene en el Musée du Louvre una excelente representación, con nombres como Durero, Hans Holbein el Joven, Lucas Cranach el Viejo, Baldung Grien, etc. El único cuadro del pintor de Nuremberg conservado en Francia es un *Autorretrato* (1493), el primero pintado que existe del artista, previo a los del Prado y de la Alte Pinakothek de Munich. En este museo francés se puede apreciar ampliamente la extraordinaria capacidad de Holbein para el retrato puesto que son cinco los ejemplares que posee, procedentes de la colección Jabach. Aparte del de *Erasmo*, están ejecutados durante su etapa inglesa: *Warham, arzobispo de Canterbury, Kratzer, astrónomo de Enrique VIII, Ana de Clèves, cuarta esposa del rey* y *Sir Henry Wyatt, consejero de la corte de Inglaterra*.

La presencia del siglo XV español se debe a adquisiciones realizadas durante el siglo XX, período del que se puede apreciar obras de Bernat Martorell, Jaume Huguet y el Maestro de san Ildefonso. De la colección del marqués de Campana (1868) proceden algunas de las tablas que decoraron el studiolo de Federico de Montefeltro en el palacio ducal de Urbino, aún hoy polémicas en su atribución (Gusto de Gante, Pedro Berruguete...). El Louvre conserva varios lienzos de El Greco, como *Cristo crucificado entre donantes* que perteneció a la Galería española de Louis-Philippe de Orléans expuesta en el museo entre 1838 y 1848. El retrato de uno de los hermanos Covarrubias, amigos del cretense, es producto de un intercambio con el gobierno español, mientras que en los primeros años del siglo XX coincidiendo con la revalorización del pintor ingresó el magnífico lienzo con la representación de *San Luis, rey de Francia*. Una extraordinaria muestra del hacer de Pedro de Campaña la constituye la *Crucifixión* de hacia 1550 adquirida hace unos pocos años (1986).

El museo francés cuenta con importantes obras del siglo XVII español. *El joven espulgándose* de Murillo entró en las colecciones reales en la época de Luis XVI (1782) mientras que la invasión napoleónica ha dejado testimonios del mismo Murillo, de Francisco Herrera el Viejo y de Zurbarán. Así, *La cocina de los ángeles* y *El nacimiento de la Virgen* son lienzos que pertenecieron a la colección del mariscal Soult, como las dos escenas de la *Vida de san Buenaventura* pintadas por Zurbarán y el par debidas a Herrera, llevados a cabo para la iglesia del colegio sevillano del mismo nombre (1629). *El patizambo* (1642) de Ribera es una obra significativa de la pintura española de la época cuya permanencia en el museo se debe al legado de La Caze (1869), en una época de revalorización de lo español. Donación de la condesa de Caraman (1964) es el lienzo de gran

tamaño (5,00x3,31) con la representación de *La misa de fundación de la orden de los trinitarios* (1606) pintado por Carreño de Miranda.

A pesar de que algunas pinturas italianas del siglo XVII habían ingresado en las colecciones reales con anterioridad a la subida al trono de Luis XIV, es bajo su reinado cuando se enriquecen de gran número de obras de artistas significativos, algunas introducidas con la adquisición de las colecciones Mazarino y Jabach. La versión clasicista del barroco italiano está presente con obras de Guido Reni (los cuadros con *La historia de Hércules* proceden de la colección del referido estadista), los Carracci –tanto la *Aparición de la Virgen a san Lucas y a santa Catalina*, de Annibale, como la de la Virgen y san Juan niño, de Ludovico, son productos del expolio (1797), como lo es *Los santos protectores de la ciudad de Modena*, del Guercino–, pero el Louvre posee dos lienzos de Caravaggio, *La buenaventura* y *La muerte de la Virgen*, obra procedente de la colección del referido banquero.

María de Médicis encargó a Rubens la decoración pictórica de una larga galería del palacio de Luxemburgo. Se trata de veinticuatro lienzos que pasarán al Musée du Louvre, actualmente con una nueva presentación. Algunas obras del pintor flamenco ingresaron en los fondos reales con la colección Jabach, como *Thomyris* y *La Virgen de los santos inocentes*. Pasada la polémica de los detractores del «color» en beneficio del «dibujo», hermosos lienzos de Rubens entraron en la colección de Luis XIV, como *La Kermesse* (h. 1635), adquirido en 1685. *La muerte de Dido* es una obra que el Louvre expone gracias a la generosidad de Carlos de Beistegui (1942), cuya donación se expone en un espacio independiente. Ejemplo del género retratístico abordado por este pintor es *Elena Fourment con una carroza* (h. 1639), una tabla que ingresó en el museo en 1977. El Louvre posee también bocetos de Rubens, como los llevados a cabo para la decoración del techo de los jesuitas de Amberes donados por La Caze (1869), responsable de que el catálogo de lo flamenco se amplíe con naturalezas muertas de Jan Fyt y Snyders y cuadros de David Teniers. Bajo el reinado de Luis XVI (1775) ingresó en las colecciones reales el *Retrato de Carlos I de Inglaterra como cazador* realizado entre 1635 y 1638 por Anton van Dyck, sin duda una de sus obras más significativas y emblemáticas dentro del género, del cual también es significado otro ejemplar de su etapa genovesa, el *Retrato de la marquesa Spinola-Doria* donado en 1649 por la familia Rothschild. De este pintor el rey Luis XIV había logrado importantes lienzos, entre ellos *La Virgen de los donantes* (h. 1627-1630). Del otro gran pintor de Amberes, Jacob Jordaens, hay magníficos lienzos, como *Jesús expulsando a los mercaderes del templo* (h. 1650), de la colección de Luis XV, y *Los cuatro evangelistas* (h. 1625) que pertenecieran a la de Luis XVI.

A diferencia de lo que ocurre con otros museos europeos como el del Prado, el Louvre cuenta con una excelente representación del trabajo de los pintores

holandeses del siglo XVII. El valor otorgado hacia la pintura de historia por parte de los franceses impidió la apreciación de la holandesa, cargada de escenas de género, paisajes y naturalezas muertas. El ingreso en las colecciones reales (1671) del *Autorretrato* de Rembrandt ya anciano, en actitud de pintar (1660), y la adquisición de cuadros de Gérard Dou entre 1684 y 1715 impulsaron el interés hacia lo holandés lo cual se refleja también en el coleccionismo privado. Con la compra de una colección como la del príncipe Carignan (1742) entró *El ángel Rafael abandonando a Tobías* pintado por Rembrandt. En el reinado de Luis XVI se adquirió un número considerable de cuadros holandeses, entre ellos *Los peregrinos de Emaús*, lienzo pintado por el artista citado en 1648, mientras que del soberbio legado La Caze (1869) procede una de sus obras más hermosas, *Betsabé en el baño* (1654). A la colección de Luis XVI pertenecieron pinturas holandesas con temática variada: paisajes de Jan van Goyen, Cuyp y Ruisdael –soberbio es *El rayo de sol*, de hacia 1660–, *El mercado de verduras de Amsterdam* pintado por Gabriel Metsu, de Jan Davidsz de Heem una naturaleza muerta, *El postre* (1640), etc. Al período revolucionario, por tanto requisadas, corresponden obras tan intimistas como *El concierto* de Gerad Terborch y el mismo tema pintado por el caravagista holandés Gerrit van Honthorst. El legado de Louis La Caze (1869) introdujo también en las colecciones del Louvre obras de Frans Hals de tal manera que una de las pinturas indiscutiblemente asociada al museo es *La bohemia* pintada entre 1628 y 1630 con una extraordinaria libertad de pincelada. Ha habido importantes adquisiciones efectuadas en el siglo XX: *El dúo* (1628) de Hendrik Terbrugghen, el *Interior de la iglesia de san Bavon en Haarlem*, debida al especialista en pintar arquitecturas Saenredam, etc., pero no ha dejado de haber donaciones y daciones significativas, como *La bebedora* (1658) de Pieter de Hooch (de un miembro de la familia Rothschild) y la espectacular dación de *El astrónomo* (1668) de Vermeer, procedente de la misma familia.

El Louvre es un museo nacional por excelencia, siendo los siglos XVII al XIX (inclusive el romanticismo) artísticamente pletóricos en sus salas. Si bien en las colecciones de Luis XIII ya había obras de Simon Vouet (*La riqueza*, h. 1630-1635) y Nicolás Poussin, es bajo el reinado de Luis XIV cuando se enriquecen con gran número de pinturas debidas a artistas activos en Roma: el citado Poussin, Claude Lorrain y Valentin de Boulogne. Hay que tener en cuenta que de los treinta y ocho cuadros de Poussin que posee el Louvre, el referido monarca poseyó treinta y uno. Un número elevado corresponden a la colección del duque de Richelieu, adquiridos en 1665 (como *La peste de Asdod*), otros fueron ofrecidos por Le Nôtre (1693), origen que también tienen gran parte de los Lorena. Con la supresión de la orden de los jesuitas en 1763, Luis XV compró *San Francisco Javier*, un cuadro de gran tamaño debido a Poussin. Su famoso *Autorretrato* (1650) corresponde a la etapa revolucionaria, comprado por el go-

bierno del Directorio, mientras que el conocido lienzo con *La inspiración del artista* pintado hacia 1630 es una adquisición realizada en los primeros años del siglo XX. Con la colección de la Academia entró en el Louvre una obra de gran tamaño pintada por Vouet (1641) procedente del altar mayor de la iglesia de los jesuitas de París. Valentín de Boulogne, dentro de la tendencia caravagesca, es otro de los pintores franceses ampliamente representados en la colección de Luis XIV, si bien el *Concierto en un bajorelieve antiguo* de hacia 1622– 1625, una de sus creaciones más afamadas, lo logró Luis XV de la colección del príncipe de Carignan. A la de Luis XIV pertenecen obras de Charles Le Brun, pintor del rey. Eustaque Le Sueur es un pintor asociado indiscutiblemente al período de Luis XVI: veintidós lienzos de la *Vida de san Bruno* pintados para la cartuja de París le fueron ofrecidos a instancias del conde de Angiviller. Pero no son los únicos que conserva el Louvre debidos a su mano. Durante la Revolución las confiscaciones a las iglesias y los conventos hicieron posible la llegada al Louvre de gran número de cuadros, fundamentalmente de gran tamaño, como la mayor parte de los de Philippe de Champaigne, de quien habría que destacar su facultad para el retrato, tal demuestra en *El ex-voto de 1662* en el que aparece el rostro de su hija. Importantes compras, donaciones y daciones de pinturas del siglo XVII jalonan el XX, con obras de Georges La Tour, como *San José carpintero*, la *Magdalena Terff* o el magnífico lienzo en que se representan personajes jugando a las cartas conocido como *El tramposo* (h. 1635) y los Le Nain, además de un elocuente retrato de aparato, el del *Canciller Séguier a caballo* pintado entre 1655 y 1657 por Charles Le Brun.

Las colecciones de la Academia que ingresaron en el Louvre durante la Revolución proporcionaron gran número de cuadros. El *Retrato de Luis XIV, rey de Francia* (1701) es prueba del boato de la época, tan opuesto al *Retrato doble* de la madre del autor, Hyacinte Rigaud. Con la colección de la Academia y el legado La Caze han ingresado en el Louvre extraordinarias obras del XVIII, como *Gilles* (h. 1718-1720) de Watteau y *Las bañistas* (h. 1772-1775) de Fragonard, pero también una de las intimistas naturalezas muertas de Chardin, *La raya* (1728). Una de las obras más significativas de Fragonard es un cartón para tapiz para la manufactura de los Gobelinos que no se llevó a efecto, *El gran sacerdote Coreso sacrificándose para salvar a Calirroe* (1765). François Boucher es uno de los artistas más prolíficos de la época. Algunos de sus lienzos pertenecen a la colección de Luis XV –trabajó en cartones para tapices para la manufactura de los Gobelinos–, otros han sido adquisiciones, como la superficial *Diana saliendo del baño* (1742), cargada de sensualidad rococó. Por los mismos años trabaja Carle van Loo, retratista y pintor de escenas costumbristas como el *Descanso en la caza* (1737) que parece un preludio de los castizos cartones para tapices de Goya.

2.1.3. Gemäldegalerie Alte Meister de Dresde

Las artes plásticas contribuían al decoro de los palacios germánicos en el marco del gusto por lo fastuoso. La magnífica colección de pinturas de esta ciudad alemana se debe a los señores de Sajonia, reyes, príncipes y electores. Las colecciones artísticas serían fundadas por el príncipe elector Augusto I (1553-1596), «cámaras» dispersas en diferentes residencias de las que ya hay inventarios desde 1587. La guerra de los Treinta Años y la crisis económica imposibilitaron la existencia de condiciones aptas para el desarrollo artístico y el coleccionismo. Sin embargo la situación cambia en la primera mitad del siglo XVIII. Así, Federico Augusto II el Fuerte, muerto en 1733, elector de Sajonia a partir de 1694 y rey de Polonia desde 1697, comienza el coleccionismo a gran escala impulsado por la formación adquirida durante su «grand tour». Tras el incendio de su palacio (1701) se inicia en 1709 la construcción del Zwinger debido a Pöppelmann (salón de banquetes, salones de baile, grutas, jardines, paseos...), conjunto barroco cuyos pabellones fueron acabados en 1728. Augusto el Fuerte fue quien ordenó la disolución de la estructura tradicional de la Kunstkammer en pro de una reorganización de la colección en el seno de la nueva dinámica de la administración. Él mismo concibió los planos de un edificio susceptible de abrigar el museo que debía vincular las colecciones de historia natural a las galerías de pintura y de escultura, así como un gabinete de artes gráficas reagrupando de este modo todos los dominios del saber. Este proyecto no se llevó a cabo puesto que el rey elegiría edificios ya existentes. En 1722 se había levantado un inventario de las pinturas (3.574), independientemente, aunque estaban repartidas entre el palacio real, diferentes palacios y refugios de caza.

En el reinado de su hijo Augusto III, también elector de Sajonia y rey de Polonia a partir de 1733 (muere en 1763), se destinaron grandes sumas de dinero para conseguir piezas de valor artístico en lo que no se oculta el deseo de pompa propio de las cortes europeas del momento y como factor de prestigio. A mediados del siglo XVIII la colección de pintura se instaló en las caballerizas, el Jüdenhof, transformadas lógicamente para tal finalidad, de la cual se publicó el primer catálogo, en francés, en 1756. Se convierte en una «école publique», atractivo para el visitante de Dresde, donde quedaban estupefactos artistas, literatos, eruditos y curiosos, Winckelmann entre ellos: «Es un monumento eterno a la grandeza de este monarca [Augusto III], el hecho de que para la formación del buen gusto se encuentren expuestos a los ojos de todo el mundo los más grandes tesoros de Italia y lo más perfecto de la pintura de otros países». Las colecciones se enriquecieron y se reúnen en bloques según la naturaleza de la obra, formándose la Galería de Pinturas cuya fundación oficial ha-

bría que situar en 1722 –aunque la primera selección ya se había hecho en 1707– en que se levanta el inventario con obras flamencas de Rubens, Jordaens, David Teniers, holandesas de Gerrit Dou, Terborch, Metsu, Wouwerman, cuadros italianos de Giorgione, Albani, etc. Se llegó a adquirir en 1742 alrededor de setecientos cuadros. La colección de las «fijnschilders» de Leyde (pinturas finas, es decir con técnica pictórica extremadamente lisa) que posee la Gemäldegalerie es la más importante del mundo, con más de cincuenta obras maestras atesoradas en el siglo XVIII (Gerrit Dou, Frans van Mieris le Vieux, Gabriël Metsu, Pieter van Slingelandt). Se trata no obstante de obras repartidas entre Polonia y Dresde, entre los refugios de caza y los palacios, las habitaciones y los despachos del palacio real.

En estos momentos la colección sajona contaba ya con obras holandesas –de Rembrandt, entre ellas–, flamencas, barrocas italianas y lienzos franceses figurando una de sus piezas más espectaculares, la *Venus* de Giorgione, adquirida en 1699. El estallido de la guerra de los Siete Años (1756-1763) trastocó las posibilidades de expansión pero ya estaba formada una de las mejores colecciones del mundo, se podría decir que lograda en apenas unos cincuenta años.

Hay que tener en cuenta que como era común entre príncipes y reyes también los de Sajonia eran ayudados por una red de agentes ubicados en zonas estratégicas, por lo que llegaban a Dresde cuadros procedentes de diversas ciudades italianas, de París, Amsterdam, Praga, etc. En calidad de intermediarios estaban los pintores de la corte y los comerciantes de arte, pero también embajadores, ministros y cortesanos. Como asesor de adquisiciones para Federico II figuró desde 1742, y por algún tiempo, el conde Francesco Algarotti, famoso erudito italiano. Los fondos fueron acrecentados espectacularmente en 1746 con un centenar de cuadros de la espléndida colección del duque Francisco III de Módena conseguidos a cambio de doce barriles de oro. Entre los pintores italianos hay obras de Tiziano –como *El tributo del césar*–, de Veronés, los cuatro grandes Correggio, pinturas de Andrea del Sarto, de Dosso Dossi, de los Carracci, de Guido Reni; por parte de los flamencos ejemplares debidos a Rubens, y del ámbito germánico destaca Hans Holbein el Joven con el *Retrato de Charles le Solier, señor de Morette*, noble francés que estuvo en la corte inglesa en calidad de embajador, aunque se consideraba un Leonardo (el dibujo preparatorio se conserva también en Dresde, en el Kupferstichkabinett). Incluso Velázquez también está presente, con el *Retrato de Juan Mateos, maestro de caza de Felipe IV, y* el *Caballero de la orden de Santiago*, que ingresaron en la galería como obras de Rubens. La adquisición de la colección del conde de Wallenstein, de Dux, Checoslovaquia (1741), aportó obras francesas, flamencas y holandesas (Anton van Dyck, Frans Hals, Vermeer...). Se consiguió a un alto precio –con la intervención del duque de Parma y del papa Benedicto XIV– la *Madonna*

Sixtina, de Rafael, que se conservaba en Piacenza. La exquisita *Chocolatera* del suizo Liotard fue adquirida en 1746 en Venecia.

La colección regia de Dresde destaca por su calidad y por la presencia de una variada selección de focos geográfico-culturales y de artistas teniendo en este sentido un carácter enciclopédico. Si del quattrocento italiano hay una escasa presencia, con obras de Botticelli, Mantegna, Antonello da Messina (el *San Sebastián* fue adquirido en 1873 en Viena), del renacimiento pleno descuella no solamente Rafael (la *Madonna Sixtina* ha venido dando al museo una proyección internacional) sino también Correggio, pues es una de las mejores colecciones en las que este pintor está representado ya que en ella figuran dos de sus obras más espectaculares: la *Adoración de los pastores,* «La Noche», y *La Virgen y el Niño rodeados de santos,* conocida como «La Madonna de san Jorge». *La Virgen con el Niño* («Madonna de la rosa») es una manierista representación del tema debida a Parmigianino. Aparte del prodigio del desnudo pintado por Giorgione y de los Tiziano, algunos ya mencionados, de la pintura veneciana hay excelentes testimonios a través de Veronés, de los que despunta *La Madonna de la familia Cuccina.*

Del barroco italiano no faltan obras de los boloñeses (Carracci –es extraordinaria su *Virgen con Niño entronizados rodeados de santos,* lienzo firmado y fechado en 1588–, Reni, Crespi...), romanos (Borgianni, Fetti...), napolitanos (Salvatore Rosa, Luca Giordano...), venecianos y genoveses. Los pintores activos en Venecia –Canaletto, Guardi, Tiepolo, Piazetta– constituyen una de las ofertas más importantes de Dresde con, además, los magníficos lienzos de Bellotto –quien estuvo activo en la ciudad–, representando espectaculares vistas urbanas o campiñas con edificaciones. También conserva una excelente colección de pasteles de Rosalba Carriera. El barroco y rococó franceses están jalonados por casi todos sus representantes más significativos, con obras de Poussin (*El imperio de Flora,* entre otras), Lorena, Vouet, los retratistas Rigaud, Largilliere... No faltan escenas frívolas de Watteau y de Nattier. De Flandes la colección regia proporciona más de quince Rubens –así, por ejemplo, el extraordinario *Baño de Betsabé*–, y otros tantos Van Dyck (especialmente retratos), unos cinco Jordaens, Teniers... De Holanda procede una decena de Rembrandt –entre ellos los famosos *Autorretrato con su esposa Saskia* y el *Rapto de Ganímedes,* comprado en 1751–, dos Frans Hals, dos Vermeer (*La alcahueta* y *Muchacha leyendo una carta,* adquirida en París en 1754 mientras que el lienzo anterior procede de los Wallenstein), Heda, Ruysdael, Van Ostade (*El pintor en su taller*), tenebristas de Utrech, etc.

Los flamencos de los siglos XV-XVI no constituyen un nutrido grupo, pero hay que tener en cuenta que existen piezas de Jan van Eyck (como el prodigioso *Tríptico de Dresde*), Matssys, Beuckelaert... Entre los alemanes, Durero (una de sus representaciones marianas más conocidas es *La Virgen adorando al Niño,* de

hacia 1496), Holbein el Joven y Elsheimer, y de Lucas Cranach el Viejo, activo con su obrador en la región de Sajonia-Wittenberg, se adquirió un buen número de cuadros. Podríamos decir que Antonio Rafael Mengs –su *Autorretrato* al pastel, de joven, preludia los que vendrían después, uno de ellos en el Museo del Prado–, junto con el alemán Winckelmann defensores de dirigir la mirada hacia el mundo clásico y el pleno renacimiento, cierra la colección, aunque también hay que tener en cuenta los artistas locales y pintores de Bohemia y Suiza.

La venta de los bienes del rey Luis Felipe de Orléans en Londres en 1853 proporciona importantes obras, algunas españolas, a la colección de Dresde, como el *San Mateo* de Velázquez, creído de Francisco Herrera el Viejo. El museo cuenta con obras renacentistas (un cuadro de Luis de Morales fue adquirido en 1744, mientras que una versión de *Cristo curando al ciego*, de El Greco, fue comprada en Venecia en 1741 como obra de Leandro Bassano) y barrocas (Ribera, los citados Velázquez, Murillo –la *Virgen y el Niño* fue adquirida en 1765 en París en la colección Pasquier, mientras que *San Rodrigo* procede de la de Luis Felipe–, Zurbarán, Valdés Leal...).

Avanzado el siglo XIX (1855) las pinturas son trasladadas al edificio clasicista levantado por Gottfried Semper en el recinto del Zwinger.

2.1.4. Las colecciones austriacas

Los fondos del Kunsthistorisches Museum de Viena están estrechamente ligados a la dinastía de los Habsburgo y a la imagen del coleccionismo principesco, donde se funde el elemento bélico con el interés por la afirmación de la dinastía, la impronta de la fe católica, el gusto por los objetos, la obra de arte entendida como ornamento y elemento apto para el boato, la observación de la naturaleza, pero también con la búsqueda de la belleza y el progresivo interés de la obra de arte con valor por sí misma. Las colecciones están constituidas por armas y armaduras (Armería), antiguos instrumentos musicales, arte antiguo, escultura y artes decorativas y pintura siendo el Tesoro (palacio imperial de Hofburg) un elemento ligado a la dinastía.

La gran reforma de las colecciones imperiales fue emprendida bajo el gobierno del emperador Francisco José I (1848-1916). Éstas se lograron fundamentalmente entre los siglos XVI al XVIII y en su amplia mayoría pueden admirarse en varias sedes que configuran el conjunto del Museo de Bellas Artes, estando la pinacoteca ubicada en el Kunsthistorisches Museum, edificio construido en la segunda mitad del siglo XIX (1871-1891) según proyectos de Karl Hasenauer y Gottfried von Semper. En el Palacio Imperial (Hofburg) se encuentra uno de los ámbitos más importantes ligado a la imagen de los Habsburgo, la Cámara

del tesoro (Schatzkammer), la cual también se hace presente en la nueva ala que alberga diversas colecciones. Así, el Neue Burg acoge desde 1934-1936 la colección de armas y armaduras a la que se incorpora la de instrumentos musicales antiguos en 1947, mientras que el Ephesos-Museum se inauguró en 1978. En el palacio Harrach conserva objetos de la cámara artística y de la colección de armas. La magnífica colección de carruajes (Wagenburg) está ubicada desde 1921 en el palacio de Schönbrunn.

El conjunto de obras tiene su origen en el tesoro de la Casa de los Habsburgo del duque Rodolfo IV de Austria (1339-1365) y en los bienes del emperador Federico III (1415-1493), sin embargo consta que el hijo de éste, Maximiliano I (1459-1519), archiduque de Austria y emperador de Alemania, fue quien primeramente se preocupó de las artes y de imponer cierto orden en especial entre las piezas que encarnaban la dinastía (los retratos constituían un papel fundamental). Con los emperadores Fernando I (1503-1564), hijo de Felipe el Hermoso y de Juana la Loca, rey de Bohemia y de Hungría, y Maximiliano II (1527-1576) –quien se casó con María, hija de Carlos V y fue gobernador en España hasta 1550 y años más tarde (1662) rey de Bohemia– se fue acentuando la importancia de la cámara artística, no en vano el primero había instalado los tesoros en un edificio independiente, el Hofburg vienés. Su Kunstkammer contenía joyas, objetos artísticos, pinturas, miniaturas... Uno de los grandes coleccionistas es el archiduque Fernando II (1529-1595), quien fuera gobernador de Bohemia: en el castillo de Ambras, cerca de Innsbruck, en el Tirol, logró reunir gran cantidad de objetos que ordenados por materias («Artificialia», «Naturalia», «Mirabilia», «Curiosa») constituyen lo que se denomina una cámara de arte y maravillas, donde se combina lo artístico con las curiosidades, sin marginar la presencia de lo militar (Kunst-und Wunder-dessgleichen Rüst-und Harnisch-Camern). Su heredero, Carlos de Burgau (1560-1618), la vendió en 1606 al emperador Rodolfo II de Praga aunque permaneció por disposición de su creador en el referido castillo. Tras avatares dificultosos –sufrió la rapiña de los franceses (algunas piezas se pueden ver en París)–, la colección fue trasladada a Viena en 1806 por orden de Francisco I y expuesta en el Belvedere inferior en 1814.

La colección de armas y armaduras adquiere carácter en el siglo XIX tras la unificación en Viena de todas las armerías reales de las ramas austriacas de los Habsburgo, recibiendo el nombre de Waffensammlung. Este conjunto comienza a adquirir prestancia en tiempos de Federico III, siendo fundamental las corazas y armas que atesoró Maximiliano II, colección acrecentada gracias a Carlos II (1540-1590). Bajo el reinado de María Teresa (1717-1780) este patrimonio fue transportado al arsenal imperial de la Renngasse y presentado con un carácter museístico como un panteón de la historia austriaca y de los Habsburgo.

Viena posee una de las mejores colecciones de antiguos instrumentos musicales, procedentes de la colección del archiduque Fernando II, en el castillo de Ambras –estaban en las «habitaciones de arte y de las maravillas»– y del castillo Catajo, cerca de Padua (colección d'Este), objetos que permiten un profundo conocimiento de la instrumentística del renacimiento, fondo enriquecido con los que proceden de la Casa Imperial de Austria.

Ya en el siglo XVI se guardaban en la corte de Viena objetos antiguos. La colección de antigüedades se inicia verdaderamente bajo Maximiliano II en pleno renacimiento. Del tesoro (Schatzkammer), importante en la dinastía de los Habsburgo, y del gabinete de arte (Kunstkammer), propio del coleccionismo manierista y barroco, proceden las esculturas y artes decorativas del museo vienés. Al emperador Maximiliano II se le debe el inicio de la interesante colección de bronces de la época. La Kunstkammer contenía obras de arte («Artefacta»), instrumentos para la observación del cosmos («Scientifica»), maravillas de la naturaleza y piezas de primorosa ejecución y rareza de materiales («Mirabilia»). Entre las que pueden admirarse en el museo habría que mencionar el prodigioso salero debido a Benvenuto Cellini, elaborado en París entre 1540-1543.

Los cuadros que constituyen la pinacoteca del Kunsthistorisches deben su existencia a las peculiaridades de la casa de los Habsburgo, tanto desde el punto de vista de la ideología política como devocional. Así las obras proceden de las zonas ligadas a esta dinastía: Alemania, Países Bajos meridionales, Italia y España, constituyendo por entonces una laguna la pintura holandesa. Extraordinario mecenas y coleccionista de pintura (además de escultura y artes del objeto, con un inusitado interés por las cosas maravillosas y raras por lo que hacía engastar con metales y piedras preciosas extraños y curiosos productos de la naturaleza) fue el emperador Rodolfo II de Habsburgo (1552-1612), archiduque de Austria, emperador de Alemania y rey de Hungría y de Bohemia, quien instaló la capital en Praga, en cuyo castillo (Hradscany), a partir de 1597, como un recinto maravilloso y secreto, guardaba objetos y cuadros de grandes artistas –Durero, Tiziano, Correggio, Parmigianino (algunas pinturas extraordinarias fueron regalo del monarca español Felipe III)–, al tiempo que sus artistas le hacían creaciones donde la belleza y el artificio se aúnan en un marco de sofisticado erotismo (Spranger, Joseph Heintz, Dirck de Quade van Ravesteyn, Hans von Aachen). En 1612, año de su muerte, importantes obras se enviaron a Viena (Durero, Correggio, Parmigianino, manieristas de Praga, Brueghel de Velours...), aunque la colección sufrió graves saqueos durante la guerra de los Treinta Años (obras en Dresde y en Munich), sobre todo con el sueco de 1648 debido al cual fue considerablemente mermada (hay piezas en Suecia, Rusia, Francia, Italia, Inglaterra, Estados Unidos...).

En el Kunsthistorisches Museum hay cuadros que proceden de la colección de Ambras, mientras que las curiosas cabezas de Arcimboldo (*Alegorías de las estaciones*) fueron pintadas para el emperador Maximiliano II, artista lombardo que pasó al servicio de Rodolfo II y en general pintor de la corte de los Habsburgo entre 1562 y 1587. Otros artistas de la corte de Maximiliano, cuyo gusto artístico y mentalidad influyeron en el joven príncipe Rodolfo, pasarían a trabajar para el rey de las tierras de Bohemia. Ahora bien el verdadero fundador de la pinacoteca vienesa es el archiduque Leopoldo Guillermo (1614-1662), hermano del emperador Fernando III. Sus adquisiciones fueron realizadas casi exclusivamente durante su regencia como gobernador de los Países Bajos (1647-1656), logrando alrededor de mil trescientas noventa y siete pinturas, trescientos cuarenta y tres dibujos, y quinientas cuarenta y dos esculturas. Su actividad como coleccionista se vio favorecida por el fin de la guerra de los Treinta Años y la caída de la monarquía inglesa en 1648, momento en que llegaron al mercado obras reales y procedentes de las colecciones de aristócratas británicos (Carlos I, duque de Buckingham, conde Arundel). El conservador de su colección fue David Teniers el Joven, Pintor de Cámara, quien realizó cuadros con vistas de la misma («pinturas de galerías»), magníficos documentos referentes al gusto y a la presentación de las obras, muchas de las cuales se pueden identificar al conservarse en diversos museos, especialmente en el Kunsthistorisches: alemanas, flamencas y sobre todo italianas (particularmente venecianas), del renacimiento y del barroco, también pinturas de los llamados primitivos flamencos. La temática que define la colección es la sacra, el retrato, el paisaje y la mitología. Esta fabulosa colección el archiduque la trasladó a Viena en 1656 cuando dejó su cargo de gobernador y fue colocada en el Stallburg (caballerizas) del palacio Hofburg, perfectamente catalogada (se levantó un inventario en 1659), puesto que la heredó el emperador Leopoldo I (1640-1705). En 1728 se reorganizó la colección, parcialmente pública (tras solicitud). A la abultada lista dé pintores venecianos renacentistas (Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronés) hay que mencionar obras maestras de Rubens y Van Dyck, así como trabajos de Rembrandt, Vermeer, Velázquez...

El emperador Carlos VI (1685-1740) se empeñó en reunir bajo un mismo techo la mayoría de las pinturas de los Habsburgo, de cuya colección se hizo un inventario ilustrado en tres volúmenes debido a Ferdinand Storffer (1720, 1730, 1733). En la segunda mitad de la centuria ingresaron en las colecciones reales muchos cuadros de altar italianos y flamencos procedentes de iglesias y monasterios suprimidos, concibiendo la emperatriz María Teresa en 1776 el proyecto de abrir al público las colecciones imperiales en el Belvedere superior. En 1783 se publicó una catálogo de las pinturas debido a Christian von Mechel.

Durante el período del emperador Carlos VI surge el Gabinete de monedas en las habitaciones del Alte Burg, ampliado notablemente gracias a Francisco II (1792-1835) (Münz-kabinett), al que María Teresa en 1779 incorporó las piedras talladas (magníficos son los camafeos), y paulatinamente estos fondos se fortalecieron con la adquisición de colecciones privadas en los primeros años del siglo XIX (esculturas, bronces, vasos...). La colección de monedas y medallas (Gabinete numismático) está instalada en el Kunsthistorisches constituyendo una de las más importantes en su género, con unas 700.000 piezas en la actualidad.

El carácter unitario de las colecciones, propiedad privada imperial, queda asegurado bajo Francisco José I (1848-1916), cuando una disposición de 1883 ordenaba que «las colecciones de historia del arte de mi Casa deben administrarse como algo intangible e indivisible, y en consecuencia no se permitirá disponer de ellas a título de préstamo, una vez realizado el traslado con éxito a los nuevos edificios del museo». La apertura del museo sería en 1891 en uno de los edificios construidos en el Ring. En la primera mitad del siglo XX se produjeron movimientos en las colecciones, así la de carruajes fue llevada al palacio de Schönbrunn.

Un origen principesco también tiene la Albertina, magnífica colección de dibujos y grabados instalada en la Agustiner Bastei. Se debe a Alberto Casimiro de Sajonia-Teschen (1738-1822) –quien ejerciera el cargo de gobernador de los Países Bajos–, hijo de Augusto el Fuerte de Polonia y casado con la archiduquesa María Cristina. Las colecciones fueron ampliadas por sus herederos, los archiduques Carlos, Alberto y Federico. Desde 1922 se unió con los fondos de grabados de la Biblioteca imperial.

Los fondos pictóricos del Kunsthistorisches Museum de Viena son extraordinariamente ricos y variados. La pintura italiana es una de las mejores bazas por razones históricas y de gusto ante la cual los Habsburgo tenían especial predilección, fundamentalmente hacia la veneciana y los manieristas de la Italia central, constituyendo la temática sacra, las mitologías y el retrato valores indiscutibles. Gran número de cuadros tiene su origen en la colección atesorada por el archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas. Éste fue el propietario de importantes pinturas del siglo XV, como el *San Sebastián* de Mantegna y el fragmento monumental de la *Pala de san Casiano* realizada por Antonello da Messina. Un cuadro que visualizamos rápidamente en las vistas de la colección pintadas por David Teniers el Joven es el llevado a cabo por Giorgione generalmente titulado *Los tres filósofos* (1508-1509), pintor del que no se conserva una abultada producción, autor asimismo del *Retrato de una joven mujer, o Laura* (1506). Otro cuadro muy conocido por el desnudo y la iconografía corresponde a la *Joven ante la toilette* (1515), de Giovanni Bellini. Del joven Tiziano

es una *Virgen con Niño,* pero más relevante es el *Retrato de Jacopo d'Strada* (1567-1568), arquitecto, orfebre y pintor, representado en su condición de diletante y coleccionista, uno de los retratos, firmado, que sobresalen de la colección del que fuera regente de los Países Bajos. Algunas pinturas italianas del renacimiento fueron adquiridas por éste en 1648 para su hermano el emperador Fernando III de Praga pertenecientes a la colección del duque de Buckingham, como el estupendo lienzo, firmado y fechado por Tiziano en 1543, con la representación del *Ecce-Homo,* así como un Andrea del Sarto, firmado, también de asunto sacro (*Piedad,* h. 1519-1520). Varios Veronés formaron parte de la colección del citado archiduque, destacando la *Resurrección de la hija de la viuda de Naïm,* de hacia 1565-1570, otro de los lienzos que David Teniers no deja de introducir en sus pinturas de gabinete; pero de la misma mano, en *Judit con la cabeza de Holofernes* la heroína judía corresponde a una cortesana del momento siendo por sí sola un retrato de época. Uno de los Tintoretto más sensuales se conserva en el Kunsthistorisches Museum, adquirido en el siglo XIX, *Susana y los viejos* (h. 1555– 1556), lienzo pintado con una luminosidad de doradas tonalidades. A mediados del siglo XVII el archiduque Fernando Carlos compró para el castillo de Innsbruck uno de los cuadros de Rafael del período florentino más soberbios, la *Virgen en el prado,* o «La Virgen de Belvedere» (1505 o 1506), de composición triangular (con el *Niño y san Juanito*) y modelado bajo la influencia de Leonardo. Los enlaces con miembros de la familia Médicis posibilitaron la llegada de cuadros italianos, tanto renacentistas (como el citado), como del barroco florentino. Producto de un intercambio (1792) fue la llegada a las colecciones de un Bronzino de tema religioso, *La Sagrada Familia, santa Ana y san Juan Bautista,* pintado en la década de los cuarenta. Entre los manieristas del centro de Italia descuella Parmigianino, no tanto por la *Conversión de san Pablo* (se cita en el inventario de bienes de Pompeo Leoni en Madrid en 1608) como por su *Autorretrato* juvenil ante un espejo convexo, de hacia 1523-1524, un tondo donde la mano, jugando con las leyes de la perspectiva, se presenta en primerísimo plano como emblema de su actividad. Vinculadas a las colecciones reales españolas están las telas con los amores de Júpiter (*Júpiter e Io, Leda y el cisne, Rapto de Ganímedes*) que fueron regaladas por Felipe III a su sobrino Rodolfo II de Praga a cuyo gabinete de pinturas pertenecieron.

Una pequeña sala del Kunsthistorisches Museum está reservada a pintores que trabajaron para Rodolfo II de Praga, cuyo retrato la preside. Extravagancia, virtuosismo, sensualidad, se aúnan en el refinado gusto de este príncipe, ávido coleccionista (Arcimboldo, Spranger, Joseph Heintz...). Del ámbito flamenco, algunos Pieter Brueghel el Viejo (el museo vienés conserva gran parte de su producción) pertenecieron a su colección, como la famosa *Torre de Babel* (1563), que después formó parte de la del archiduque Leopoldo Guillermo,

como también ocurrió con la serie de los *Meses del año* (1565), de la cual sobresale el lienzo más popular, *Cazadores en la nieve;* de este conjunto, dos cuadros se hallan en otras colecciones (Metropolitan Museum de Nueva York, colección Lobkowitz de Praga). *El banquete nupcial* es uno de los cuadros del renacimiento europeo más divulgados por su ambiente de cotidianidad popular donde el tema pasa desapercibido. Es otro de los Brueghel que formó parte de la abultada colección del regente de Flandes ya citado.

Otros pintores flamencos italianizantes del siglo XVI no estuvieron ausentes de la referida colección, como Jan Gossaert (o Mabuse) con su *San Lucas pintando a la Virgen* (h. 1520). El *Bautismo de Cristo* (h. 1515), de Joachim Patinir, con sus múltiples verdes característicos enlaza con «primitivos» que también fueron del interés de Leopoldo Guillermo, como la enorme tabla de Geertgen tot sin Jans, el tríptico de Rogier van der Weyden (con las tres tablas unificadas por el paisaje), el de Hugo van der Goes (comprado al artista por el futuro emperador Maximiliano I y tenido en la colección del archiduque como un Jan van Eyck), y el *Retrato del cardenal Niccolò Albergati* (h. 1435), de Van Eyck, enviado por el papa en 1431 a las cortes de Francia, Inglaterra y Borgoña para entablar conversaciones de paz y dar término a la Guerra de los Cien Años.

Otro de los pintores predilectos del excéntrico príncipe de las tierras de Bohemia fue Alberto Durero, de quien poseyó obras que hoy están entre las de más relieve del museo vienés, como la pala de altar, firmada y fechada, de *Todos los santos*, o la «Adoración de la Santa Trinidad» (1511), una imagen de la Ciudad de Dios descrita por san Agustín con multitud de figuras entre las que se halla el donante, Matthäus Landauer, y el autor de la obra. Al heredero del retratado, *Johann Kleberger* (1526), Rodolfo II de Praga le compró en 1588 el cuadro que le pintara Durero (por ambas caras), entre el modelado de un busto escultórico y la tipología de una medalla. Del período italiano del artista de Nuremberg se conserva en el Kunsthistorisches el *Retrato de una joven vienesa* (1505), firmado también con su característico monograma, que parece preludiar los retratos femeninos que más tarde realizara Veronés o Tintoretto. En el ámbito de la retratística el museo vienés cuenta con siete retratos del último período inglés de Hans Holbein el Joven. El de *Jane Seymour* fue pintado el mismo año de la llegada del artista a tierras británicas (1536), representada de más de medio cuerpo, mientras que el del médico del rey Enrique VIII, *John Chambers*, tiene un profundo rasgo psicológico y lo realizó el año de su muerte (1543) en la capital inglesa. Perteneció este cuadro al archiduque Leopoldo Guillermo (también el del *Joven comerciante*, probablemente Hans von Muffel) y previamente había estado en la extraordinaria colección de Thomas, conde de Arundel, igual que el de la citada reina inglesa. Los pintores de la llamada «Escuela del Danubio», como Albrecht Altdorfer, tampoco están ausentes de

las colecciones vienesas. La diferencia estilística entre el Cranach de los primeros años y el de la década de los veinte se advierte en cuadros como la pequeña *Crucifixión* (h. 1500-1501) y la *Caza en terrenos del elector Federico de Sajonia* (1529) –tabla que recuerda las del Museo del Prado–, así como su *Judit con la cabeza de Holofernes* (h. 1530), uno de sus temas recurrentes.

Muchos lienzos del barroco italiano también pertenecieron a la colección del archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas. Evidentemente, en ella estaba presente la tendencia clasicista de los Carracci –como la *Piedad* de Annibale– y Guido Reni. Un lienzo de este artista boloñés, *Bautismo de Cristo* –de la colección del duque de Buckingham– fue adquirido por el noble en Amberes para la de su hermano el emperador Fernando III de Praga. Domenico Fetti fue uno de sus preferidos (*Perseo liberando a Andrómeda*) y también con la misma procedencia y destino compró uno de los Fetti de más untuosa pincelada y sensualidad, el *Sueño de Jacob* (h. 1619). Del siglo XVII italiano predomina la temática sacra, por lo que es relevante el *Suicidio de Cleopatra*, tela de extrema sensualidad pintada por Guido Cagnacci, quien falleciera en Viena en 1663. Un Caravaggio –*David con la cabeza de Goliat*, de hacia 1606– ingresó en las colecciones imperiales avanzada la centuria por adquisición de Lepoldo I y fue en 1781 cuando se compra la enorme tela con la *Virgen del rosario* (1606-1607) –de extraordinario interés ideológico–, que había sido adquirida por determinados artistas, Rubens y Brueghel entre ellos, y emplazada en la iglesia de los dominicos de Amberes hacia 1620.

Entre los pintores italianos de la primera mitad del siglo XVIII conviene citar a Solimena ya que Nápoles perteneció a Austria entre 1707 y 1734 y algunos pintores de la ciudad trabajaron para la nobleza y la corte imperial. Su *Descendimiento de la cruz* (hacia 1730-1731) es muy característico de su lenguaje, pero también hay que citar el retrato de aparato que le encargara Carlos VI, en el que se le representa con el conde Gundaker Althann (1728) quien le hace entrega del inventario de la galería de pinturas, si bien a los rostros de ambos se les superpuso los pintados en Viena por Gottfried Auerbach. Del mismo siglo, son importantes las «vedute» de Viena y de los castillos de los Habsburgo llevadas a cabo por Bernardo Bellotto hacia 1760.

Una de las mejores colecciones de pinturas de Rubens la alberga el Kunsthistorisches Museum de Viena, que conserva un prodigioso *Autorretrato* realizado poco antes de morir (lo que sucedió en 1640) en su condición de caballero. El retrato de su mujer *Hélène Fourment* (h. 1635-1640), como si de una Venus púdica se tratara, se cita en su testamento. Ahora bien, de esta colección austriaca son relevantes los lienzos de gran tamaño que ingresaron en las colecciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII, algunos expuestos junto a los bocetos. De la decoración pictórica de la iglesia de los jesuitas de

Amberes (acabada en 1618), se conservan tres cuadros de gran formato, la *Asunción de la Virgen*, los *Milagros de san Ignacio de Loyola* y los de *San Francisco Javier*. Espectacular también es el *Tríptico de san Ildefonso* (1630-1632), representado en el centro mientras recibe la casulla por parte de la Virgen con las puertas dedicadas a los donantes: el archiduque Alberto y su mujer, la infanta Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II, de quien Rubens recibiera el encargo, pues fue pintor de corte de los regentes de Flandes. Fue realizada esta espléndida obra para la capilla de la Virgen de la iglesia de Santiago de Coudenberg de Bruselas, parroquia que pertenecía a la corte de Bruselas. A la colección de Leopoldo Guillermo de Bruselas perteneció uno de los soberbios paisajes de Rubens, en que las figuras (Filemón y Baucis) quedan desapercibidas ante el prodigio de la naturaleza (*Paisaje brumoso*), inventariado en el taller del pintor en 1640. Cercano a Rubens está el lienzo con la representación de *Sansón y Dalila* (h. 1628-1630) de Anton van Dyck, que perteneciera a la colección del archiduque ya mencionado, mientras que su capacidad retratística va desde el melancólico *Jacomo de Cadriopin* (h. 1628-1629), coleccionista amigo del pintor, al sofisticado *Nicholas Lanier* (h. 1632), que perteneciera a la colección del rey inglés Carlos I. Pintor oficial de Leopoldo Guillermo de Bruselas, David Teniers el Joven llevó a cabo un buen número de telas que representan la colección del noble, importante documento para identificarla y que complementa el inventario ilustrado que el mismo artista llevara a efecto.

Debido a razones políticas y dinásticas, retratos de príncipes e infantas españoles fueron enviados a Viena, con el interés de que los de *Margarita-Teresa* y *Felipe Próspero* fueron pintados por Velázquez en 1659. Prodigiosos son los rosa y azul de ella, mientras que en el del niño se advierte el drama de su cercana muerte, de la que no le libró los amuletos que penden de su traje. Pero otras son las obras españolas que conviene mencionar pues el *Retrato familiar del yerno de Velázquez*, Juan Bautista del Mazo (1664), es una de las obras más interesantes dentro de una tipología rara en España, el retrato colectivo. La *Vanitas* (h. 1640) de Antonio de Pereda es un magnífico testimonio del bodegón cargado de símbolos tan apropiado a la sensibilidad española.

Una de las obras que por sí sola ha dado renombre al museo de arte austriaco es la *Alegoría de la pintura* (o «El pintor en su taller»), de hacia 1665-1666, realizada por Vermeer. Pero la pinacoteca también cuenta con retratos de Rembrandt, como los de su madre e hijo Titus, así como el suyo propio, denominado *Gran autorretrato* (1652), mientras que de la colección de los Rothschild proceden los pintados por Frans Hals. La pintura de género holandesa en el marco de la vida doméstica, tan cargada de un trasfondo moral, no está ausente del Kunsthistorisches Museum, como se constata en las obras de Gabriel Metsu, Gérard Terborch, Gérard Dou, Jan Steen y otros. *El caballero en una tienda*, de

Frans van Mieris, perteneció al archiduque Leopoldo Guillermo, mientras que *Hombre mirando por una ventana* (1653) es una obra pintada en Viena por Samuel van Hoogstraten, especialista de pinturas al trompe-l'oeil.

2.1.5. Las colecciones de Prusia

Los Hohenzollern, al establecerse en el electorado de Brandeburgo, habían elegido Berlín desde mediados del siglo XV como Residenzstadt de la dinastía convirtiéndose el castillo con el tiempo en residencia palaciega. A partir de 1647 se traza una avenida con hileras de tilos y nogales, Unter den Linden, enlace de la residencia con el bosque de Tiergarten y posteriormente con el castillo de verano de Charlottenburg, eje sobre el que se estructuraron los nuevos asentamientos. En 1657 el elector Federico Guillermo obtiene del rey de Polonia la soberanía del ducado de Prusia y fue llamado «Gran Príncipe Elector» desde 1675, verdadero fundador del estado brandeburgués-prusiano. Con él se inicia una política cultural importante donde el coleccionismo juega un papel crucial haciendo posible las importantes colecciones que hoy existen en Berlín. El sucesor, Federico III, príncipe elector de Brandeburgo a partir de 1688, subió al trono como Federico I, siendo el primer rey de Prusia (1701-1713), transformando Berlín en una importante residencia real. A este período pertenece el Arsenal (Zeughaus), en el que trabaja Schlüter como arquitecto y escultor.

A Federico II el Grande, rey de Prusia entre 1740-1786, de formación francesa, a pesar de las dificultades políticas se le debe el acrecentamiento cultural de la ciudad, con importantes edificaciones junto a la Unter den Linden, momento en que se afianza Berlín como centro de la cultura, las ciencias y las artes. Mantuvo correspondencia con Voltaire y escribió *El antimaquiavelo*. Fue importante la promoción de esta zona como centro monumental, así se construyó la Staatsoper, la Hedwigskathedrale (a imitación del panteón romano) y el Prinz-Heinrich-Palais. Las colecciones artísticas se incrementaron teniendo el referido rey gran predilección por la pintura renacentista italiana y por la flamenca del barroco, así como por la contemporánea francesa. En cuanto a la escultura su primera compra de envergadura consistió en la adquisición de unas trescientas piezas procedentes de la colección del marqués de Polignac, casi todas de origen romano, que ornamentarían el Templo Antiguo de Sanssouci. A 1755 corresponde la instalación de su galería de pinturas en Postdam:

> «La galería de pinturas que estoy formando –le dice a su hermana– es completamente nueva; no he sacado nada de las de Berlín; por el contrario, he

> adquirido unas cien telas, entre ellas dos Correggios, dos Guidos, dos Verones, un Tintoretto, un Solimena, doce Rubens, once Van Dyck, sin contar otros maestros de reputación. Necesito todavía unas cincuenta pinturas, que estoy esperando de Italia y Flandes, y que creo que completarán la galería. (...)».

A Federico el Grande se le debe la adquisición de *Leda y el cisne*, de Correggio, que perteneció a la colección del regente de Francia, el duque de Orleans, pero que en su momento figuró en los inventarios de Felipe II.

Bajo el reinado de Federico Guillermo II, rey de Prusia entre 1786-1797, los arquitectos Gilly y Langhans trabajan en Berlín levantando el último la emblemática puerta de Brandeburgo, separación entre Pariserplatz y Tiergarten.

El arqueólogo e historiador del arte Aloys Ludwig Hirt (1759-1837) en una disertación celebrada en la Academia de las Artes consideró que las colecciones reales son «una herencia para toda la humanidad... Solamente convirtiéndolas en públicas y agrupadas en exposición pueden llegar a ser objeto de estudio». Así, en el contexto de la Academia se estaba gestando el proyecto de un museo como una institución que debía instruir al pueblo siguiendo las ideas de la Ilustración. La gran figura de la arquitectura de los primeros años del siglo XIX fue Schinkel (1781-1841), arquitecto oficial de Berlín y después del reino de Prusia, fallecido un año después que Federico Guillermo III. El embellecimiento urbanístico y arquitectónico de la zona monumental berlinesa es notable: construyó la Neue Wache, la Schauspielhaus, enriqueció el Schlossbrücke y levantó el Altes Museum (1823-1829). Éste, emplazado en el Lustgarten, define un espacio, junto con la catedral (Dom) y la Zeughaus y, al norte de la isla del Spree se abre el espacio que décadas más tarde se conocerá como «La isla de los museos».

En 1815 Federico Guillermo III adquiere en París la colección italiana del marqués Vincenzo Giustiniani que pertenecía al comerciante de arte Féréol Bonnemaison: 157 cuadros con nombres del renacimiento correspondientes a Ghirlandaio y Lotto, entre otros, y fundamentalmente del barroco, entre ellos el *Cupido victorioso* de Caravaggio mostrados al público a su llegada a Berlín. En ese momento también se compraron catorce pinturas más con nombres como Annibale Carracci y Terborch (*Amonestación paterna*). Unos años más tarde las colecciones se acrecentaron con la adquisición de más de 3.000 cuadros al inglés Edward Solly (1821). El comerciante Solly (1776-1844) desde 1812 constituyó una importante colección de cuadros italianos, flamencos y alemanes que fue repartida entre diferentes museos, pero lo esencial se encuentra actualmente en la Gemäldegalerie. De esta manera ingresaron «primitivos» flamencos (Petrus Christus –el maravilloso *Retrato de muchacha*–, Gerard David) y piezas germánicas (Altdorfer, Cranach el Viejo, Holbein el Joven) aunque el foco más

importante lo constituye el arte italiano de los siglos XIV (Taddeo Gaddi, Bernardo Daddi, Pietro Lorenzetti) y XV (Giovanni di Paolo, Fra Angelico, Filippo Lippi, Lorenzo Monaco, Lorenzo Veneciano, Mantegna, Botticelli, Piero Pollaiuolo, Carpaccio, Bellini) y XVI (Filippino Lippi, Bronzino, Tiziano –*Autorretrato*–, Tintoretto, Lotto), con obras de la categoría de la *Virgen con el Niño* de Rafael, conocida precisamente como la «Madonna Solly».

Hay que tener en cuenta que la Gemäldegalerie se abrió en la planta baja del Altes Museum en 1830 –con ocasión del sesenta aniversario de Federico Guillermo III– con las referidas colecciones, una selección de cuadros de los palacios reales (alrededor de 350) y nuevas adquisiciones, como las treinta y nueve pinturas de los siglos XIV al XVI que para el museo había adquirido en Italia el historiador del arte Carl Friedrich Ludwig Felix von Rumohr (1785-1843). En la década de los treinta también entran un Antonello da Messina y una obra atribuida a Robert Campin. Se trata del resultado de un esfuerzo colectivo llevado a cabo por los dignatarios con el apoyo de intelectuales. Aunque el interés iba encaminado hacia los testimonios del pleno renacimiento italiano (con Rafael en la cumbre) y del barroco, ya se perfilaba una preocupación por etapas precedentes (arte medieval y primer renacimiento) y por las manifestaciones propiamente germánicas que jalonaban la identidad nacional. El apoyo hacia los artistas del momento se aprecia en la compra por parte de Federico Guillermo III de más de 800 pinturas para los castillos prusianos en los que jugaban un papel destacado los retratos y las «vedute» topográficas con nombres como Blechen y Gärtner.

En 1841 el director de la galería, Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), recorrió Italia durante un año y adquirió más de 100 cuadros y dibujos así como esculturas antiguas y del renacimiento, y preparó el camino para la compra en 1854 del tondo de Rafael, *María con el Niño y san Juanito* («Madonna Terranuova»). Ahora bien, ya en la década de los veinte se habían adquirido otras obras del maestro de Urbino: la *Virgen, el Niño, san Jerónimo y san Francisco* y la *Madonna Colonna*, a las que se añade en 1842 la *Madonna Diotalevi*. En los primeros años de la década de los cuarenta entran en las colecciones berlinesas tres magníficos Frans Hals.

En 1870-1871 se funda el Imperio germánico y Guillermo I fue aclamado por los príncipes alemanes primer emperador (murió en 1888). A las dos últimas décadas del siglo corresponde la construcción del Reichstag, cerca de la puerta de Brandeburgo. Berlín es capital europea de la cultura y de la industria. Son los años en que se organiza el sistema de museos en la isla del Spree denominado Museumsinsel: junto al Altes Museum se levanta el Neues Museum, la Nationalgalerie, el Pergamon-museum y el Bode-museum. Hay que referirse a la adquisición en 1874 de la colección Suermondt (la delicada tabla con la re-

presentación de la *Virgen con el Niño en el interior de una catedral* pintada por Jan van Eyck, varios Rubens y Frans Hals, obras de Gossaert, Altdorfer, Baldung Grien y Holbein, *Joven con collar de perlas* de Vermeer, lienzos de otros holandeses –Steen, Terborch, Escalante –*El sueño de Jacob,* que entró como Maffei-,...), pero entre esta década y los ochenta también ingresaron la *Virgen con Niño* y el *Retrato de Giovanni Arnolfini,* de Jan van Eyck, obras de Masaccio –de la colección del marqués Gino Capponi–, de Fra Angelico (*Juicio Final*) y Filippino Lippi, un Antonello a Messina, dos Botticelli, varios Durero, *Susana y los viejos* y *José y la mujer de Putifar* de Rembrandt, *Andrómeda* de Rubens, el *Retrato de señora* de Velázquez (en 1887 lord Ward la cede al museo), etc.

Después de que el museo estuviera bajo la dirección de Julius Meyer, entra el historiador del arte Wilhelm von Bode quien se ocupó de la dirección desde 1890 hasta 1929, época dorada para la cultura de Berlín desde el punto de vista de las vanguardias artísticas y literarias. Se trata de un período muy importante para las colecciones berlinesas que se acrecentaron notablemente. Bode buscaba con ahínco obras maestras y mantuvo excelentes contactos con coleccionistas privados estimulando una política de donaciones. De este modo, para impulsar las adquisiciones se funda una asociación bajo el nombre de Kaiser Friedrich Museums Verein. No se trata solamente de una cuestión de cantidad sino de categoría, puesto que también las adquisiciones descuellan por su importancia artística. Ingresaron en la pinacoteca berlinesa obras flamencas (*Retrato de Baudouin de Lannoy* de Jan van Eyck, dos Hugo van der Goes – uno de ellos la *Adoración de los pastores* procedente de Monforte de Lemos–, Dieric Bouts –de la colección Thiem–, Geertgen tot Sint Jans, El Bosco, Pieter Brueghel, etc.), francesas (Fouquet), germánicas del siglo XVI (Durero, Cranach, entre otros nombres), italianas del trecento y del renacimiento (Giotto, Carpaccio, Giorgione, Tiziano...), del barroco italiano (Orazio Gentileschi y otros artistas), flamencas del XVII (*Retrato de Isabel Brandt* de Rubens, los de una *Pareja genovesa* de Anton van Dyck, etc.), holandés (varios Rembrandt, *Joven con caballero bebiendo vino* de Vermeer), y español (*Tres músicos,* de Velázquez). Asimismo se compró un Goya (*La Junta de la Compañía de las Filipinas*). Con respecto a la adquisición del Van der Goes de Monforte hubo en el Congreso español un enfrentamiento verbal entre Cambó, partidario a ultranza de que la obra permaneciera en España, y el duque de Alba, patrono del monasterio, que defendía su venta por motivos económicos. Finalmente la pieza fue embarcada desde Galicia llegando a Alemania pocos días antes de comenzar la guerra del catorce.

En 1904 la Gemäldegalerie se trasladó al Kaiser Friedrick Museum, más tarde conocido como Bode-museum, concebido originariamente como un museo del arte del renacimiento. Tal como expresamos en otra parte del libro tras la unificación alemana se está procediendo a la reorganización de las colecciones.

2.1.6. Las colecciones bávaras

En Munich la Alte Pinakothek es el museo que conserva colecciones de pintura desde la época medieval (siglo XIV) hasta el siglo XVIII. El XIX y los inicios del siglo XX se exponen en la Neue Pinakothek (1853), mientras que el arte contemporáneo se puede contemplar en la Haus der Kunst (en 1919 se funda la Staatsgalerie Modernerkunst) y en la Lenbach-haus. La identidad artística germana, y no solamente bávara, pretende plasmarse en el Bayerisches Nationalmuseum (1855). Pero Munich también cuenta con una soberbia colección de escultura antigua griega y romana expuesta en la Gliptoteca (1816-1830), complementada por las artes del objeto del Antiken-sammlungen.

Fue en 1836 cuando se inaugura el primer museo de pintura muniqués cuyo origen está en las ramificaciones de la casa principesca de Wittelsbach. *La batalla de Alejandro* de Altdorfer, una de las estrellas de los fondos de la Alte, forma parte de las quince tablas que, podría decirse, formaron sus cimientos. Se trata de cuadros encargados por el duque Guillermo IV y su esposa entre 1528 y 1540 a una serie de artistas alemanes, el citado Altdorfer entre ellos. El archiduque Alberto V el Magnánimo (quien gobernó entre 1550-1579), casado con Ana, hija del emperador Fernando I, la amplió notablemente –aunque parece que se trataba sobre todo de retratos–, siendo importante su interés por todo lo extraordinario y curioso, en la naturaleza y en las manifestaciones artísticas. Además era un entusiasta de los libros y su biblioteca fue muy estimada. Protector de los jesuitas y de la Contrarreforma, hay que tener en cuenta que su formación se reforzó con motivo de un largo viaje por Italia. Un catálogo de los bienes que coleccionaba, debido a Samuel Quickeberg, fue publicado en 1567 en Munich bajo el título *Musaeum Theatrum*, de gran repercusión por la sistemática empleada: objetos ligados al hecho religioso, bienes personales del propietario y de la familia, vistas, descripciones de paisajes, flora y fauna, mapas, esculturas, medallas, joyas, historia natural, instrumentos científicos y musicales, obras de arte (retratos, paisajes, etc.).

Su nieto, el duque Maximiliano I (1597-1651), nombrado elector de Baviera en 1623 tras la ocupación del Palatinado, líder de los católicos alemanes, haría todo lo posible por conseguir el mayor número de obras de Durero, el pintor del que se vanagloriaba toda colección. Entre sus joyas están *Los cuatro apóstoles*, obras adquiridas en Nuremberg y actualmente una de las referencias visuales de la Alte Pinakothek. Desde dicha ciudad (iglesia de santa Catalina) logró trasladar a Munich el altar de la familia Paumgartner y adquirió el altar Heller (iglesia de los dominicos de Frankfurt) que sería destruido en el incendio de la Residenz. Maximiliano también estaba interesado por otros pintores alemanes como Cranach, mientras que otra de las figuras de dicho ámbito,

Hans Holbein el Joven, apenas estará representado en la Alte Pinakothek, no así su padre. El número considerable de obras de Rubens que se pueden contemplar en este museo tiene sus antecedentes en el entusiasmo de Maximiliano. Hay que indicar que le encargó las cuatro escenas de caza (1615-1616), si bien tan sólo *La caza del hipopótamo* se halla actualmente en el museo.

La pasión por coleccionar que demostró el nieto del elector, Maximiliano Emmanuel de Baviera (con el mismo título entre 1679-1726), se alimentó durante su estancia en los Países Bajos españoles en calidad de gobernador (fue nombrado en 1691), logrando magníficos Rubens –como *La matanza de los inocentes* y el *Retrato de Hélène Fourment*–, y obras de Anton van Dyck, Claude de Lorrain, Jan Brueghel, y un cuadro de un pintor español del XVII autor de composiciones que resultaron del agrado de príncipes y burgueses europeos: *Niños jugando a los dados* de Murillo. Recintos como el castillo de Schleissheim (con alrededor de cien lienzos flamencos, sesenta y cinco italianos, dieciocho franceses y cincuenta y tres pinturas alemanas) y la Residenz (1611-1617) albergaban las colecciones, a los que se añadieron otros como el Nymphenburg. Un sentido expositivo cobró una selección de obras al situarla en una Grande Galerie de Schleissheim.

En 1777 se extinguió la línea primogénita de los Wittelsbach y la sucesión pasó al elector del Palatinado Carlos Teodoro (1777-1799), y mediante el tratado de Teschen (1779) se acepta la unión de Baviera y el Palatinado. Así se trasladaron a Baviera las colecciones que se hallaban en Mannheim (Mannheimer Galerie) –durante un tiempo residencia del elector palatino–, a donde habían enviado la mayoría de las obras que conformaron la galería de Düsseldorf (donde estuvo la residencia oficial de dicha rama). El príncipe ilustrado hizo construir un edificio para su galería artística, Hofgartengalerie (ocho salas en las que se exponían alrededor de 700 cuadros).

La galería de Düsseldorf, fundada por el príncipe elector Juan Guillermo de Pfalz-Neuburg (1690-1716), estaba conformada por trescientos cuarenta y ocho cuadros, entre éstos un buen número (cuarenta y seis) de Rubens. De esta abrumadora presencia tiene constancia la Alte Pinakothek, pues es una colección que se fundió con la de Munich en 1805: *Sileno*, el espectacular *Combate de amazonas*, *El pequeño Juicio Final*, *La caída de los condenados*, la *Virgen con guirnalda de flores* (en colaboración con Jan Brueghel), *El rapto de las sabinas* y el encantador *Retrato de Rubens con su esposa Isabella Brandt*. La mayoría de los Van Dyck de la pinacoteca muniquesa tienen la misma procedencia: trece, de los veintitrés que recoge el catálogo. De Jordaens, un par de pinturas, como la que representa a unos *Personajes con un sátiro en torno a una mesa*. También la referida galería es el origen de las escenas de la *Pasión* pintadas por Rembrandt que fueran encargadas por el príncipe Federico Enrique, gobernador de los Países Bajos.

Al casarse con el elector la hija del gran duque Cosme III, se introduce en la galería una obra de Rafael, la *Sagrada Familia con los santos Isabel y Juan* (»Sagrada Familia Canigiani»). También se lograron otras obras italianas del renacimiento – Andrea del Sarto, Tiziano, Tintoretto, Palma el Viejo–, y de maestros de la escuela barroca boloñesa y romana (Domenicchino, los Carracci, Reni). Al convertirse el príncipe en cuñado del rey español Carlos II, aquel consiguió varios Luca Giordano (hay dos procedentes de Düsseldorf en la Alte Pinakothek) y una gran pintura de Rubens, la *Reconciliación de Esaú y Jacob*, pero de especial relevancia es el *Retrato de joven de medio cuerpo*, de Velázquez, adquirido en Madrid en 1694, representado de este modo en la pinacoteca bávara.

La Galería de Mannheim, trasladada a Munich en 1802, tenía casi ochocientos cuadros, con obras de Adam Elsheimer (la maravillosa *Huida a Egipto*, la *Caída de Troya*), un retrato de Hans Holbein el Joven, de Rembrandt –la *Sagrada Familia* y el *Sacrificio de Isaac*–, de Rubens –*Escena campestre con una pareja*–, de Murillo –*Niños comiendo de una tartaleta*–, de Giordano, etc.

El museo de pinturas de Munich se ampliará también con la colección del duque Carlos Augusto, del Palatinado-Zweibrücken (1775-1795), procedente del castillo de Carlsberg (Zweibrücken). Así se enriqueció con más obras flamencas y holandesas y fundamentalmente francesas, con eróticas pinturas de Boucher y exquisitos Chardin.

José de Wittelsbach, Maximiliano I José (1756-1825), se convirtió en elector (1799-1806) y en primer rey de Baviera (1806-1825), bajo cuyo mandato se adquirieron importantes obras de arte, pero se debe a su hijo Luis I el embellecimiento de Munich desde 1825 hasta tal punto que se convierte en una de las más hermosas ciudades de Europa, siendo la fundación de museos (Gliptoteca, Pinacoteca), uno de los avances del nuevo siglo bávaro. Gran apasionado por el arte, no exclusivamente por su valor ornamental, el rey amplía con extraordinaria tenacidad y costes personales la galería. De esta manera adquiere en 1827 la colección de los hermanos Boisserée, de Colonia, con obras predominantemente de temática religiosa, compuesta por más de doscientos cuadros flamencos (Rogier van der Weyden, Dieric Bouts, Hans Memling, Bernaert van Orley, Joos van Cleve...) y germánicos de los siglos XV y XVI (Durero, Cranach, Altdorfer), enriquecida en 1828 con la compra que se hizo de doscientos diecinueve cuadros de la colección del príncipe de Oettingen-Wallerstein, especialmente rica en fondos germánicos del renacimiento con nombres como los de Durero, Cranach y Altdorfer. Pero también se realzaron otros focos geográficos, especialmente el italiano con piezas del siglo XIV, de artistas de la siguiente centuria, como Botticelli, Ghirlandaio, Perugino, y pinturas de Rafael (*Virgen de la cortina, Virgen con el Niño*, también denominada «Virgen Tempi»). La pinacoteca muniquesa, como otros museos europeos, se favore-

ció indirectamente del expolio francés practicado en España, tal vemos en *La Virgen María con el Niño en un paisaje*, de Tiziano, y en el lienzo de Murillo con la representación de *Santo Tomás de Villanueva curando a un paralítico*.

A Luis I también se debe la creación de la Neue Pinakothek (1846-1853) para la pintura europea de los siglos XVIII y XIX, donde están representados los nazarenos, simbolistas, franceses del realismo e impresionistas y post-impresionistas.

La galería de pintura que abarca desde los siglos XIV al XVIII se halla instalada actualmente en el Kulturforum. Se trata de una de las más importantes a nivel mundial tanto por el arco cronológico que abarca como por la diversificada procedencia de las obras y su calidad.

El trecento italiano –cualquier museo no cuenta con tablas de este período– está representado por un cuadro apaisado de Giotto en que se escenifica la *Muerte de la Virgen*, propiedad del Kaiser-Friedrich-Museums-Verein. La colección Solly aportó piezas de Taddeo Gaddi (las alas de un tríptico que años después se completó con la compra de la tabla central) y Bernardo Daddi, así como los fragmentos de dos predellas debidos a Lorenzo Veneciano y Lorenzo Monaco y la *Virgen entronizada con ángeles y santos* de Pietro Lorenzetti, autor también de unas pequeñas tablas de un políptico.

Es un lujo para una pinacoteca poseer obras de Masaccio, artista del cual la berlinesa cuenta con varios paneles como los que formaron parte de un bancal pintado en 1426 (dos procedentes de la colección florentina del marqués Gino Capponi), en la que sobresale su conocida *Epifanía*. De la colección Solly también viene la *Virgen con Niño* (hacia 1433) de Fra Angelico, de quien el museo también posee un *Juicio Final*. El mismo origen tiene la encantadora *Virgen adorando al Niño* (o «La Adoración en el bosque»), firmada por Filippo Lippi hacia 1459 y la *Presentación de Cristo en el templo*, de Mantegna, vista a través de un marco ficticio. De Antonello da Messina hay que mencionar sus retratos masculinos pintados en la década de los setenta. En el terreno de la retratística italiana de estos momentos destaca *Mujer joven de perfil* de Antonio Pollaiuolo y los de Botticelli, entre los que está identificado Giuliano de Médicis, si bien es perturbador un *Retrato femenino*, en la tipología de medio cuerpo y de perfil. De este pintor florentino también es relevante el panel con la representación de la *Virgen con el Niño entronizados entre los dos Juanes* (1485), y el tondo de la *Virgen con el Niño rodeados de ángeles*. Del también florentino Jacopo del Sellaio son los paneles con el *Encuentro del joven Jesús con san Juan Bautista* en un peculiar paisaje boscoso, y el que representa al aire libre *Escenas bíblicas y legendarias* procedente de la colección Solly. Con esta referencia ingresaron en las colecciones prusianas las alas de un altar pintadas por Luca Signorelli –autor también de un hermoso tondo, firmado–, y una *Virgen con Niño* llevada a

cabo por Filippino Lippi hacia 1475-1480, quien también realizó una conocida *Alegoría de la Música (La musa Erato)* hacia 1500. Con la colección Giustiniani (1815) entra en las colecciones prusianas un cuadro actualmente considerado de Domenico Ghirlandaio, *Judit y la criada con la cabeza de Holofernes* (1489). *Venus, Marte y el Amor* (h. 1505) es un panel apaisado pintado por Piero di Cosimo en donde se aúnan mito y alegoría. Al apellido Solly también está ligada la *Ordenación de san Esteban*, obra firmada y fechada en 1511 por Vittore Carpaccio, autor también de la misteriosa *Preparación de la tumba de Cristo*. Varios son los Giovanni Bellini en la pinacoteca berlinesa, que cuenta también con piezas de Carlo Crivelli (*Virgen con Niño entronizados, con la Presentación de las llaves a san Pedro*), los Vivarini, Francesco Cossa y Cosme Tura.

Una de las obras más conocidas de la Gemäldegalerie de Berlín es el *Autorretrato* de Tiziano, adquirido con la colección Solly en 1821. El pintor se encontraba ya en edad avanzada y en su ropaje destaca la cadena de oro que le regalara el emperador Carlos V en 1533. Aquí también se conserva una de las versiones, firmada, de *Venus y el organista*. Entre los Tintoretto sobresale el *Retrato del procurador de san Marcos*, también originario de la colección Solly, como lo es la misteriosa *Mujer veneciana* pintada por Savoldo. Con esta colección también se consiguió uno de los Lotto más relevantes, donde se representa el *Encuentro de Cristo y su madre acompañados de santos y la donante*, en un ámbito de arquerías, obra firmada y fechada en 1521. Años antes se había comprado la colección romana de Giustiniani de la que proceden tres retratos suyos. En ésta estuvo el *Retrato de un hombre joven* (hacia 1505-1506) de Giorgione, con las enigmáticas «V V» en el parapeto donde se apoya el personaje. Obra muy divulgada entre los fondos de la pinacoteca es *Leda y el cisne*, el único Correggio de su catálogo, que perteneciera a las colecciones reales españolas.

No deja de ser llamativa la cantidad de cuadros de Rafael con la representación de la *Virgen con el Niño* que conserva el museo berlinés, todos anteriores a 1508. La *Madonna Solly* se debe al nombre de su antiguo propietario; pocos años después, en la misma década de los veinte, ingresan en las colecciones estatales la *Madonna Colonna*, del último momento florentino, y la *Virgen con el Niño junto a san Jerónimo y san Francisco*. En 1842 se adquiere la *Madonna Diotalevi*, mientras que la *Madonna Terranuova* es la primera de ellas que Rafael pintó en el formato de tondo.

Entre los llamados primitivos flamencos hay obras de extraordinaria calidad asociadas indiscutiblemente a la imagen de la Gemäldegalerie prusiana. Entre los últimos años del siglo XIX y primeros del siguiente ingresaron importantes creaciones. *La Virgen con el Niño en el interior de una catedral* es una delicada tabla de Jan van Eyck adquirida con la colección Suermondt (1874) y testimonios de su capacidad para el retrato son los de *Giovanni Arnolfini* y *Baudouin de*

Lannoy. Otra de las joyas de la pinacoteca es la tablita con la representación de una *Joven muchacha* pintada por Petrus Christus (formó parte de la colección Solly), de quien no hay que olvidar la *Madonna Exeter* (*Virgen con Niño, santa Bárbara y monje cartujo*), así conocida por haber pertenecido a la colección del marqués de Exeter, adquisición de 1888. En el museo berlinés el nombre de Hugo van der Goes está ligado al patrimonio español: su *Adoración de los pastores,* lograda en 1903, perteneció al infante don Sebastián, mientras que la *Epifanía,* de hacia 1470, fue un «triunfo» alemán (1914) conseguido en España al ser comprada en Monforte de Lemos. También español es el origen de un tríptico pintado por Rogier van der Weyden, que perteneció al monasterio cartujo de Miraflores: estaba en la colección holandesa de Guillermo II en donde se adquirió en 1850, con la excepción de uno de los paneles que se conseguiría en Inglaterra. Del mismo artista es el *Tríptico Bladelin,* comprado en los años treinta de la misma centuria, una magnífica obra donde está presente el retrato.

Bien representada está también la pintura renacentista flamenca y germánica, particularmente la última. De Alberto Durero, la pinacoteca de Berlín posee una *Virgen con Niño* (1506) que perteneciera a Rodolfo II de Praga, de su etapa italiana, como lo es el *Retrato de una joven veneciana.* La facultad para el retrato del pintor de Nuremberg se destaca asimismo en los de *Jacob Muffel* y *Hieronymus Holzschuher,* ambos firmados y fechados en el mismo año (1526). Genial para el referido género fue Hans Holbein el Joven, de quien el museo posee cinco retratos entre los que descuella el del comerciante *Georg Gisze* (1532), en un interior con abundante número de objetos en su entorno, obra procedente de la colección Solly. La Gemäldegalerie de Berlín cuenta con uno de los más nutridos muestrarios de obras de Lucas Cranach el Viejo, más de diez en las que se aborda la temática sacra (*Descanso en la huida a Egipto,* de 1504; *San Jerónimo en un paisaje rocoso,* procedente de la adquisición Solly; composiciones con Adán y Eva como protagonistas; *David y Betsabé,* de 1526), la historia antigua (*Lucrecia,* 1533), la retratística y la mitología, siendo muy conocidas sus representaciones de *Venus y el Amor* y *Venus y Cupido picado por las abejas,* alegoría de la dulzura y de los tormentos del amor. *La fuente de la juventud* (1546) es otra de las interesantes referencias que de este artista aporta el museo berlinés, que también expone obras de Altdorfer y Baldung Grien.

En la pinacoteca de Berlín hay obras españolas de los siglos XV y XVI. *La muerte de la Virgen* es una tabla procedente de la colección Solly que décadas más tarde de su adquisición sería atribuida a Bartolomé Bermejo. A Michel Sittow, nacido en Reval y activo en la España de los Reyes Católicos, pertenece la *Virgen con el Niño,* tabla que forma parte de un díptico, correspondiendo la compañera al retrato del donante, *Diego de Guevara,* tesorero de Margarita de Austria (Washington, National Gallery). Destaca entre las pinturas del renacimiento

europeo una pequeña *Adoración de los pastores*, tabla firmada por Pedro de Campaña, adquirida en 1925. Una de las usuales representaciones de la *Virgen con el Niño* pintadas por Luis de Morales también figura en las paredes del museo alemán.

El visitante a la Gemäldegalerie de Berlín puede hacer un recorrido por el barroco europeo transitando por sus salas. Una de las estrellas es un Caravaggio, *Amor victorioso* (1602), que formó parte de la colección Giustiniani, al igual que el caravagesco lienzo con la alegoría del *Amor sacro y el Amor profano* pintado por Giovanni Baglione. De la tendencia clasicista hay cuadros de los Carracci (es interesante *Los jugadores de ajedrez* realizado por Ludovico) y de Giovanni Lanfranco, autor de otro lienzo procedente de la citada colección romana, *San Carlo Borromeo* (h. 1617-1618). Son palpitantes las pinturas de Orazio Gentileschi, tanto el *Paisaje con san Cristóbal* (que fuera adscrito a Elsheimer por sus tonalidades minerales) como *David con la cabeza de Goliat*, adquirido por la Kaiser-Friedrich– Museums-Verein en 1914, y un hermoso cuadro que perteneciera a la colección madrileña de José de Madrazo, *Lot y sus hijas*.

Obras de Nicolás Poussin, Claude Lorrain, Georges La Tour y de los Le Nain dan cuenta de la peculiaridad de la pintura francesa del siglo XVII. De los máximos representantes del ámbito flamenco, Rubens y Anton van Dyck, el museo de Berlín cuenta con obras significativas. De la galería de pinturas del palacio de Sanssouci, en Postdam, proceden algunos cuadros del primero de los artistas mencionados, siendo destacables la *Virgen con el Niño entronizados con santos*, de hacia 1627, *Perseo y Andrómeda* y el gracioso *Niño con un pájaro*. A su vez, *Marte, Venus y el Amor* procede de la colección Suermondt, adquirida en 1874, así como los bocetos ligados a las monarquías españolas –*Fortuna*, para la Torre de la Parada– y francesa, *La toma de París por Enrique IV*, uno de los once trabajos preparatorios que el maestro de Amberes llevó a cabo para la decoración del palacio de Luxemburgo por encargo de la viuda del rey, María de Médicis. La producción retratística de Van Dyck se aprecia en el museo alemán con obras sobresalientes, como la *Pareja de genoveses* pintados separadamente entre 1622 y 1636 y, del mismo período, el elegante *Retrato de la marquesa Jerónima Spínola*. En el terreno de la naturaleza muerta, se puede apreciar una soberbia muestra de uno de los pintores más delicados del género, Osias Beert, activo en Amberes donde murió en 1624.

La pintura holandesa es una de las manifestaciones que no constituye precisamente una laguna en los fondos de la Gemäldegalerie. Extraordinaria es la colección de cuadros de Rembrandt, con retratos y temas bíblicos. Si *El hombre del casco dorado* está en entredicho, soberbio y muy personal es el de *Hendrickje Stoffels* y de fuerte impronta psicológica el del *Predicador menonita Anslo y su esposa* (firmado y fechado en 1641), pero el museo también posee autorretratos.

En 1655 Rembrandt estampa su firma en el óleo con la representación de *José y la mujer de Putifar*, y años antes (1647) había hecho lo mismo en una de sus sorprendentes creaciones, *Susana y los viejos*, donde la joven desnuda destaca como si de ella surgiera la luz, trémula ante la presencia masculina, en un lienzo de grandes efectos pigmentarios.

Si pocos son los museos que cuentan con obras de Vermeer, la Gemäldegarie de Berlín se enorgullece de poder mostrar a sus visitantes dos de sus creaciones: *Mujer joven con un collar de perlas* (de la colección Suermondt) y *Mujer y hombre bebiendo vino*. Ocho lienzos de Frans Hals enriquecen las enteladas paredes de la pinacoteca prusiana, todos con la representación de personas vistas de cintura hacia arriba, retratos la mayoría, pues entre ellos figura el encantador *Joven con una flauta* (cual alegoría de uno de los cinco sentidos) y *Malle Babbe*, otra figura que se escapa del género retratístico, ambos adquiridos con la colección antes citada (1874), que nutrió al museo con otras obras de la misma mano. La vida doméstica y popular constituye un género muy característico del ámbito holandés, que de ninguna manera está ausente del museo berlinés, con lienzos de Pieter de Hooch (relevantes son *La madre* y *Una mujer pesando oro*), Gérard Dou, Jan Steen (habría que mencionar la alegórica *So de Oude songen, so pypen de Jongen*), Gerard Terborch (famosa es su *Amonestación paterna* al tratarse de una obra de la que se hizo errónea lectura que ya ha quedado como título inamovible; *La comprobación* está firmada y fechada en 1635 y perteneció a la colección Suermondt). Nicolás Maes, Gabriel Metsu (*La familia del burgomaestre Dr. Gillis Valckenier*, 1657), etc. En cuanto al paisaje, el museo presenta obras de Jacob Isaacksz van Ruisdael –como los hermosos panoramas de *Haarlem visto desde las dunas cerca de Overveen* y *La plaza Damrak de Amsterdam*, ambos de la colección Suermondt–, de Jan van Goyen y de otros especialistas. También destacaron en el ámbito holandés una serie de artistas en la representación de alimentos y recipientes, siendo dignas de admirar las naturalezas muertas de Willem Kalf y de Pieter Claesz, mientras las de Balthasar van der Ast, muerto en Delft, son de una delicadeza inusitada.

Si bien no se puede considerar que sea amplia la representación de la pintura española del siglo XVII, sí se puede apreciar la capacidad que para la retratística tenían artistas como Velázquez, con su *Retrato de una señora* (pintado entre 1630– 1633), que perteneciera a la colección de Sebastián Martínez y después a la del marqués de Salamanca, y Zurbarán, autor del de *Don Alonso Verdugo de Albornoz* (h. 1635). De Murillo, la Gemäldegalerie posee un *Bautismo de Cristo* de gran tamaño, de vaporosa pincelada que formó parte del conjunto de cuatro pinturas dedicadas a la vida de san Juan Bautista (h. 1655) realizadas para el refectorio del convento de san Leandro de Sevilla. Fue vendido en 1812 a Natham Wetherell y adquirido por el museo berlinés en 1963.

Por lo que respecta al siglo XVIII, la pinacoteca berlinesa cuenta con un abultado número de «vedute» debidas a los venecianos Canaletto, Marieschi y Guardi, aunque no son de desdeñar los cuadros de los Tiepolo. Por el ámbito francés hay lienzos galantes de Watteau y uno de las más intimistas de la época con la representación de un *Joven afilando el lápiz*, pintado por Chardin en 1737.

2.1.7. El Ermitage (San Petersburgo)

En 1703 Pedro I el Grande fundó la ciudad junto al río Nevá y se convirtió en capital en 1715. El enorme edificio que constituye el palacio de Invierno fue levantado en el reinado de la emperatriz Isabel bajo el proyecto de Rastrelli, italiano de formación francesa, entre 1754 y 1762 en el característico lenguaje del barroco ruso. Se embellecería unos años después, en 1787, con el precioso teatro del Ermitage debido a Giacomo Quarenghi, a quien también se le debe la Academia de las ciencias. El palacio de Invierno enlaza con una pequeña construcción que cuenta con un jardín interior, el Ermitage (1764-1767), encargado por Catalina con destino a albergar las colecciones de pintura y disponer de un lugar apropiado para la tertulia, la contemplación y el deleite lejos del ceremonial palaciego, hoy conocido como Pequeño Ermitage, encargado al arquitecto francés Jean-Baptiste Vallin de la Mothe quien había llegado a la ciudad invitado para diseñar la Academia de bellas artes. Si una de las fachadas del conjunto mira hacia la orilla derecha del Neva, la otra lo hace hacia la plaza de Invierno definida por el hemiciclo del Estado Mayor General del ejército ruso –encargado en 1819 al arquitecto de origen italiano Carlo Rossi (dos edificios unidos por un majestuoso arco triunfal que conduce a una pequeña calle y traba el centro museístico con la avenida Nevski)–, y el complejo de Estado Mayor del Cuerpo de la Guardia construido en la década de los cuarenta. En este entramado, arquitectónica y urbanísticamente majestuoso, se elevó el Nuevo Ermitage, al otro lado del Pequeño, entre 1839 y 1852, bajo el proyecto de Leo von Klenze. Su función era albergar y presentar las colecciones artísticas, por lo que es el primer edificio levantado con función museística en el conjunto palaciego.

En 1764 Catalina II la Grande hizo posible que su colección privada se convirtiera en museo nacional. Sin embargo sería en 1852 cuando durante el período del zar Nicolás Pavlóvich, el Ermitage logra su carácter de museo público.

Pedro I el Grande, zar de Rusia entre 1682-1725, era un hombre de convicciones europeizantes a pesar de no haber recibido una sólida formación al

respecto. La Kunstkammer –bajo la inspiración de las alemanas y holandesas– estaba instalada en un pabellón junto al palacio de Verano que construyó Domenico Trezzini, posteriormente abierta al público en la Kikin Mansion en 1718. Se levantó un inventario en 1741 que revela la diferente naturaleza de los fondos (rarezas, algunas pinturas...). Pedro había encargado levantar un museo a orillas de la isla Vasilevsky, el cual es aún hoy conocido como la Kunstkammer. A su fallecimiento la colección de pintura estaba cifrada en unos cuatrocientos trabajos, aproximadamente, ubicados en Peterhof, su palacio campestre en el golfo de Finlandia. Obras francesas coetáneas de Nattier, Largillière y Rigaud llegaron a Rusia después de 1717, mientras su agente en Holanda compró el cuadro con la representación de *David y Jonathan* (1642) de Rembrandt –en la venta de la colección de Jan van Beuningen celebrada en Amsterdam en 1716–, y significativos trabajos de Jan Steen, Van Ostade y otros de la misma procedencia. En 1719 el zar logró la famosa escultura de *Venus Tauride*, copia romana a partir de un original griego.

La impronta alemana se manifiesta también en la elección de esposa para Pedro III (asesinado en 1762), la princesa Catalina de Anhelt-Zerbst, es decir, Catalina II la Grande –entusiasta por otra parte de la cultura francesa– con la que se casó en 1745. Emperatriz de Rusia entre 1762-1796, ejerció su autoridad absoluta y fue una soberana ilustrada que mantuvo amistad con Voltaire y Diderot. Devoradora de obras de arte, a través de sus contactos estuvo siempre atenta a las ventas y a las colecciones de propietarios en dificultades.

Catalina adquirió en 1764 una serie de pinturas (225) en Berlín que el anticuario alemán Gotzkowsky había reunido para Federico el Grande con destino a Sanssouci, quien rehusó adquirir la totalidad del lote debido a los costes de la guerra de los Siete Años. Catalina logró de este modo *La incredulidad de santo Tomás* (Moscú, Museo Pushkin) y *José acusado por la mujer de Putifar* (actualmente en la National Gallery de Washington) de Rembrandt, además de obras de Frans Hals (*Retrato de un hombre con un guante*) y relevantes ejemplos de la pintura de género holandesa. Es el trampolín para el ingreso de otras colecciones. Pero París era un magnífico centro para nutrirse de pintura: en el famoso salon de madame Geoffrin adquiere obras contemporáneas (Greuze, Chardin) y en 1766 una pieza maestra, también de Rembrandt, *El retorno del hijo pródigo*.

A través de Diderot (casi se convirtió en su agente de compras en Francia) y del escultor Étienne-Maurice Falconet, la zarina tuvo acceso a la colección de Louis-Jean Gaignat, secretario de Luis XV, muerto en 1768, con la que entraron en las colecciones rusas obras de Gerard Dou, Michel van Loo y un Murillo (*Descanso en la huida a Egipto*). En esta fecha dos pequeñas pero relevantes colecciones de pintura flamenca y holandesa, la de Charles-Joseph,

príncipe de Ligne, y la de Johann-Philipp, conde Cobenzl (con importantes dibujos antiguos), ministro del emperador austriaco en la corte belga, fueron logradas a través del príncipe Dimitry Aléxéievich, de la familia de los Galitsin, embajador en La Haya y posteriormente en París (aquí entró en contacto con los citados filósofos franceses). También fue éste quien intervino en la adquisición de excelentes pinturas de la colección de Gerrit Braamcamp durante una subasta celebrada en Amsterdam (Rembrandt, Terborch, Steen, Ostade, Metsu).

En 1769 Catalina, alertada por su embajador, adquirió la colección del conde Heinrich von Brühl, muerto en 1763, favorito y chambelán de Augusto II, rey de Polonia y elector de Sajonia, y de Augusto III, quien mandara a construir en Dresde la Brühlschen Terrasse. Ingresaron obras de Rembrandt, Terborch, Adriaen van Ostade, Rubens, Ruisdael, y más de treinta Wouwermans, además de cuadros contemporáneos de Watteau y vistas de la hermosa ciudad sajona pintadas por Bellotto, a quien la zarina admiraba hasta el punto de que lo invitó a San Petersburgo. El banquero francés Pierre Crozat, barón de Thiers, también está ligado a las colecciones rusas. Fallecido en 1740, sus cuadros no llegaron al mercado hasta 1770 a la muerte de su sobrino. Se trata de una colección vendida por la Corona francesa con la intersección de Diderot. Se consideraba el conjunto pictórico privado más importante formado en Francia en el siglo XVII, gracias al cual ingresaron en los fondos rusos unas cuatrocientas pinturas (*San Jorge y el dragón*, hoy en la National Gallery de Washington, de Rafael; el *Retrato de muchacha con sombrero de plumas* de Tiziano; la *Danae* de Rembrandt; el *Retrato del cardenal Pallavicini*, de Poussin, actualmente en Filadelfia, etc.).

Las pinturas de la colección de François Tronchin llegaron a la ciudad del Nevá en 1772 (ocho Rembrandt, seis Van Dyck, algunos Rubens, la *Sagrada Familia* de Rafael, *Judit* de Giorgione –entonces atribuida a Rafael–, la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo* de Veronés...). En el mismo año, en la venta Choisel el príncipe Galitsin adquiere *La naranjera* (Moscú, Museo Puschkin) y *Muchacho con un perro*, preciosas pinturas de género de Murillo. El embajador ruso Noussin-Puschkin consigue en Londres para Catalina en 1770 una de las mejores colecciones privadas del momento, la de sir Horace Walpole, con ciento noventa y ocho pinturas: setenta y nueve italianas –un Rafael, ocho Tizianos–, setenta y cinco flamencas y holandesas –veinte Van Dyck, diecinueve Rubens, un Frans Hals–, veintidós francesas, cinco inglesas, españolas (entre ellas la *Asunción de la Virgen* de Murillo). La influencia que el político y mariscal de campo ruso Potemkín, príncipe de Táuride, tuvo sobre Catalina hizo posible la adquisición de obras inglesas: ingresaron tres cuadros de Wrigh of Derby –comprados a través de su agente en Londres, Alexander Baxter, a comienzos de 1774–, y tam-

bién se interesó por Reynolds, presidente de la Royal Academy. Alrededor de 1776 Catalina adquirió la *Flora* (1634) de Rembrandt, retrato de su mujer Saskia.

También a Catalina se debe la entrada en las colecciones rusas de una escultura de Miguel Ángel (*Joven agachado*, comprado en 1787 con la colección Lyde-Browne) y encargó a Houdon en 1780 el magnífico *Retrato de Voltaire sentado*. El Ermitage conserva la mejor colección de bronces franceses del siglo XVIII fuera del país. En la época de Catalina las colecciones se enriquecieron notablemente con objetos suntuosos, porcelanas de Sèvres, piedras duras, obras realizadas en materiales ricos (famosas son las piezas de plata de los Roettiers), mobiliario (su ebanista predilecto era David Roentgen), etc. También ingresaron las gemas antiguas talladas de la colección del duque de Orleans, en 1787, con unos mil quinientos ejemplares, una de las más famosas en este terreno. Entre las obras de Canova que posee el Ermitage hay que citar primeramente el grupo *Amor y Psique* encargado por el príncipe Jussupov en 1794.

El Ermitage (después llamado Pequeño Ermitage) estaba listo para la función de acoger las colecciones en 1769 pero será ampliado con un edificio alargado acabado en 1787 (hoy conocido como Viejo Ermitage), debido a Yry Velten. De la última ampliación correspondiente a Catalina se encargó Giacomo Quarenghi, arquitecto italiano que a comienzos de 1780 añadió una «loggia» al Viejo Ermitage con la copia de la pintada por Rafael y su taller en el Vaticano. Éste levantaría el encantador Teatro, a la otra orilla del Canal de invierno, conectado al Viejo Ermitage por un puente (1783-1787).

Importantes piezas escultóricas ingresaron a principios del siglo XIX en las colecciones reales, así, obras de Canova bajo Alejandro I, zar de Rusia entre 1801-1825. En esta época el barón Denon proporcionó a Rusia obras de arte encargándose de su adquisición, como *Isaac bendiciendo a Jacob* y el *Sueño de Jacob*, grandes lienzos de Murillo en que las figuras están ambientadas en paisajes, comprados en París. Otra obra del artista andaluz, *San José con el Niño*, fue adquirida en París por el príncipe Troubetzkoy hacia 1820, mientras que de la colección del banquero holandés W. C. Coesvelt proceden (1814) el *Busto de joven, de perfil* y el *Retrato del conde-duque de Olivares*, obras de Velázquez. Tras la muerte de Josefina (1814), el zar compró obras que se encontraban en la Malmaison, como las procedentes del expolio de la Galería de Kassel (entre ellas, el *Descendimiento* de Rembrandt), en la actualidad en el Ermitage y en la National Gallery de Washington tras la venta a Mellon.

El último zar estrictamente relacionado con la dinámica del Ermitage fue Nicolás I, emperador de Rusia entre 1825 y 1855. Fue un personaje muy interesado por la arquitectura y en su época se construyó el Nuevo Ermitage.

También encargó a Andrey Stakenschneider la reordenación de los interiores del Viejo y del Pequeño Ermitage acometiéndose en un lenguaje historicista (como lo demuestra la Sala Pabellón de mármol blanco frente al Nevá). Alexander Bryullov fue el responsable del diseño de las nuevas habitaciones de la emperatriz en el primer piso del palacio de Invierno, siendo una de sus obras señeras la habitación de malaquita donde tanto en la arquitectura como en la ornamentación y en piezas decorativas aparece este magnífico material verde. El francés Auguste de Montferrand, autor de la catedral de san Isaac y de la columna de Alejandro, reconstruyó el hall del Mariscal de Campo, una de las habitaciones más largas del conjunto, e hizo una sala del trono en homenaje a Pedro el Grande. Tras el incendio de 1837 la restauración tuvo por finalidad retornar al «statu quo» a pesar de que el trabajo fue dirigido por el arquitecto neoclásico Vasily Stasov pero bajo las instrucciones de Nicolás. Así, la escalera Jordan (también conocida como la escalera de los embajadores) de Rastrelli fue reconstruida a partir de los planos originales con una exuberante ornamentación de yesería barroca aunque se reemplazó el bronce del pasamanos por el mármol y las columnas rosadas por granito verde. Asimismo Bryullov reorganizó las habitaciones que dan a la plaza incorporando bajo las indicaciones de Nicolás elementos militares en los yesos y en los techos pintados, como se ve en el hall de Alejandro.

Durante la profunda reconstrucción, en 1838 Nicolás visitó Munich en donde Luis I de Baviera estaba enfrascado en su programa de embellecimiento de la ciudad. Por estos momentos Leo von Klenze había trabajado en la Glyptothek, destinada a la colección de escultura clásica, y en la Alte Pinakothek, galería de pintura. Así pues, el zar invitó al arquitecto germánico a San Petersburgo para proyectar edificios que dignificaran la ciudad. Sin embargo sólo trabajó en uno, el Nuevo Ermitage (1840-1849), a espaldas del Viejo y con dirección a la plaza, exteriorizándolo con una entrada monumental mediante un pórtico espectacular soportado por gigantes de granito, atlantes que se deben al ruso Alexander Terebenev. Una comisión supervisaba los trabajos bajo la dirección de Vasily Stasov la cual modificó el proyecto de Klenze e introdujo nuevas ideas, en particular en los interiores.

Nicolás llenó las salas del palacio de Invierno con grandes vasos de piedra tallada, trabajo de afianzada tradición rusa que insiste en el interés de la realeza por las artes decorativas. Desde el punto de vista de las colecciones el zar tuvo algunas decisiones catastróficas, como la venta de más de mil pinturas algunas de ellas de primera importancia. También fundió servicios de plata y oro de Catalina para rehacerlos a su gusto. Después de su visita a Inglaterra en 1844 Nicolás encargó su espectacular London Service (1.680 piezas), debido a Garrads, Hunt, Roskell y otros plateros británicos.

El matrimonio con la princesa Carlota, hija del rey de Prusia Federico Guillermo III con la que Nicolás se casó en 1817 (cambiaría su nombre por el de Alexandra Fedorovna), fue decisivo para la idiosincrasia de las colecciones de pintura ya que ella estaba formada en el gusto berlinés de comienzos de siglo. Un arquitecto alemán construyó el Nuevo Ermitage, se logró una importante colección de escultura alemana del momento, mármoles debidos a los talleres de Thorwaldsen y de Canova. Pero también se consiguieron obras de Franz Krüger y del especialista en vistas de arquitectura Eduard Gärtner, quien viajó a San Petersburgo en 1837. La relación con Friedrich fue próxima por lo que cierto número de cuadros pintados por el artista romántico forman parte de la colección del Ermitage.

Apasionado por lo militar, Nicolás tuvo gran interés en coleccionar cuadros con representaciones de paradas militares y escenas bélicas, llegando a concebir la idea de organizar en el palacio de Invierno una Galería de guerra bajo el modelo de la Galerie des Batailles de Versalles y el Schachtensaal de la Residenz de Munich. Asimismo se impulsó la extraordinaria colección de armas con nuevas adquisiciones.

En cuanto a las adquisiciones de obras de arte es digno de reseñar la de la colección italiana Barbarigo (1850), con la cual ingresaron obras magníficas como la *Venus ante el espejo sostenido por Cupido* (que será adquirida por Mellon, hoy en la National Gallery de Washington), *Cristo y el cirineo* y *Cristo bendiciendo*, obras de Tiziano. De Sebastiano del Piombo adquiere la *Piedad* que perteneciera a la colección del rey Guillermo I de Holanda aunque procedía de las colecciones reales españolas saqueadas con motivo de la invasión francesa. Algunas obras españolas ingresaron en el Ermitage por estas fechas, como *La muerte de san Pedro Arbués* (en 1831), la *Inmaculada Concepción* (al duque Braschi, familiar del papa, en 1842), *San Pedro libertado por un ángel*, pintado para el hospital de la Caridad, de Sevilla (llevado a París por Soult, y durante cierto tiempo en el Louvre, fue comprado en 1852), y *San Antonio de Padua y el Niño Jesús* (en 1852), todas debidas a Murillo.

En 1864, bajo Alejandro II, zar de Rusia a partir de 1855 (fue asesinado en 1881), y en la magnífica etapa en que Stepan Gedeonov era su director, el coleccionista milanés conde Litta ofreció su colección al Ermitage: aquel eligió cuatro pinturas entre las que se encontraba la *Virgen con Niño* de Leonardo, conocida precisamente como «Madonna Litta». Otra magnífica pieza ingresará en las colecciones rusas procedente de la familia Conestabile, de Peruzza, la cual en 1869 propuso sus pinturas al museo ruso: la *Virgen con Niño leyendo*, de Rafael, denominada con el sobrenombre de su viejo propietario, entra en el Ermitage en 1880. Por esta fecha se adquieren setecientas sesenta piezas de arte antiguo de la colección italiana de Giampietro Campana, marqués de Cavelli, hombre arruinado que había atesorado una impresionante colección arqueo-

lógica, en especial de arte griego, etrusco y romano: el South Kensington Museum de Londres compró en 1860 la parte renacentista, y los franceses adquirieron primitivos italianos expuestos en el museo del Petit palais de Avignon). Más adelante, en el período de Alejandro III, fallecido en 1894, se compró en bloque el Museo Golitsin de Moscú que albergaba la colección de pinturas formada en el siglo XVIII por el príncipe Dimitri a través de adquisiciones realizadas en Viena y París.

A pesar de las dificultades sociales por las que estaba pasando Rusia, aun a comienzos del siglo XX no se suspendieron las compras de obras de arte. Tras la Revolución de octubre gran número de obras de las colecciones de arte moderno y contemporáneo de Schukin y Morozov enriquecieron el Ermitage introduciéndose lenguajes como el impresionismo y el post-impresionismo, así como las vanguardias (Matisse, Picasso, etc.). El saqueo ejercido por los rusos en Alemania, concebido por éstos como justa indemnización de guerra, amplió notablemente el fondo de la segunda mitad del XIX y de principios de la siguiente centuria.

El Ermitage es un museo que recurre a los préstamos como medio de financiación por lo cual se han podido ver en otros museos europeos excelentes obras de sus fondos. Recientemente se está contemplando la posibilidad de que los préstamos sean a gran escala. Unas palabras de su director, Mijail Piotrovski, destila nuevos aires para la imagen del museo:

> «(...) También queremos que nuestros visitantes participen de la cultura. Así, los niños podrán jugar con las réplicas de armas antiguas; en los bares la gente podrá beber refrescos, café o té en copias de los vasos y tazas utilizados por los zares...» (*ABC*, 24-12-1997).

2.2. Colecciones privadas

Hay abundantes museos que se han creado a partir de colecciones particulares, llegando algunas a ser relevantes en la dinámica mundial de estas instituciones (la Frick Collection, de Nueva York; el Stewart Gardner Museum, de Boston; la Phillips Collection, de Washington; algunos de los que constituyen The Mall, de la capital norteamericana; la Wallace Collection, de Londres; el Museu Calouste Gulbenkian, de Lisboa; la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid, etc.). Se trata de colecciones ya hechas, raramente abiertas a nuevos ingresos o por el contrario acaparadoras de excelentes piezas (Paul Getty Foundation de Los Ángeles, en California). El tipo de fondo es variado –en general predomina la pintura y en algunos las artes decorativas tienen relevancia–

pues se trata de obras que los propietarios han ido atesorando con intención artística pero también ornamental. A través de ellas, que en gran medida testimonian el gusto coleccionista del momento, constatamos las predilecciones por una época, un foco geográfico-cultural, una temática, unos artistas, etc.

Desde el punto de vista de su presentación al público hay museos cuyas obras están expuestas de tal manera que el visitante se hace la idea de estar recorriendo la residencia del coleccionista, tal como éste la dejó, con sus cuadros, sus alfombras, su mobiliario, su biblioteca... A veces parece que se transita por un palacete de época. En algunos museos se hace difícil la óptima contemplación de la obra por cuanto las piezas se exponen obedeciendo a un planteamiento de vida doméstica. Por el contrario, la asepsia de algunos hace que el responsable de la existencia de la colección pase desapercibido, lo que en gran medida ocurre al estar instalada en edificios de nueva planta (Menil Collection en Houston).

La categoría de algunas colecciones privadas hace de estos museos magníficos lugares para el placer estético y el estudio de la obra de arte estando algunos entre los más visitados de la ciudad.

Ciertos museos se han fundado gracias a las obras de los artistas a los que están dedicados, dando lugar a lo que se denomina casa-museo, como el de Gustave Moreau, en París. El visitante tiene la idea de estar en el sagrado recinto del artista ya consagrado. A veces la presencia del caballete u otros instrumentos de trabajo hace posible imaginarse al artista en su quehacer. Si algunos de estos museos parecen adecuarse al originario espacio, otros son montajes pues se ofrece al visitante una imagen distorsionada de la cotidianidad del artista (Museo de El Greco, en Toledo).

Algunos museos monográficos huyen del falso ambiente presentando las obras sin alardes, tal es el caso del Musée Picasso de París con obras expuestas en un palacete barroco. En ciertos casos se trata de museos que cuentan con obras del propio artista, pero también con otras que éste ha ido adquiriendo por diversos motivos.

Algunos museos nacionales se fueron desarrollando a partir de colecciones privadas. Así, el origen de la National Gallery de Washington es la colección de Andrew Mellon, mientras en el de la de Londres está la venta en 1824 de la colección del banquero John Julius Angerstein, con únicamente treinta y ocho cuadros (entre ellos, el *Retrato del papa Julio II*, de Rafael, y la *Resurreción de Lázaro*, de Sebastiano del Piombo). Tras su muerte se pusieron los cuadros de su colección –nº 100 de Pall Mall– en venta llegando ofertas del extranjero. Tanto sir George Beaumont como el pintor Lawrence se movilizaron a fin de que la nación los adquiriera y según parece también el rey Jorge IV había aconsejado su compra. Tal es así, que con el apoyo del primer ministro, lord Liverpool, el Parlamento adquirió la treintena de cuadros y el 10 de mayo se abría la re-

sidencia al público, convertida en Galería nacional: «La colección de pinturas de Mr. Angerstein. Ayer por primer vez fue abierta al público la 'Galería Nacional' de pinturas en Pall Mall 100, residencia que fue de Mr. Angerstein. De momento la exposición sólo consta de dichas pinturas. Ha sido visitada por un reducido número de personas pertenecientes a la nobleza y la buena sociedad. Seguirá abierta a diario» (*The Times*). También sir Beaumont depositará oficialmente su colección de pinturas, llegando en 1828. Colecciones que pondrán los cimientos del nuevo edificio levantado por William Wilkins en el terreno de King's Mews, por la parte norte de Trafalgar Square.

Bibliografia

Alte Pinakothek München, catálogo, Munich, Hirmer Verlag, 1957.

Anes, G., *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, Amigos del Museo del Prado, 1996.

Bock, H., «Collections privées et publiques, les prémices du musée public en Allemagne», en *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actas del coloquio org. por el Musée du Louvre, 1993), París, Klincksieck-Musée du Louvre, 1995, pp. 59-77.

Bonafé, E., *Dictionnaire des amateurs françaises au dix-septième siècle*, París, 1884.

Buendía, J. R., «Historia del Museo y de las colecciones», en *El Prado. Colecciones de pintura*, Madrid, Lunwerg, 1994, pp. 13-29.

Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento, cat. exp. a cargo de S. Danesi Squarzina, Roma, Palazzo Giustiniani-Berlín, Altes Museum, 2001.

Chefs-d'oeuvre de la Pinacothèque de Munich, cat. exp., París, Petit Palais, s/d.

Dietl, Mª., «The Picture Gallery of Berlin: the formation of the Solly collection», en *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Bérgamo, P. Lubrina, 1993, pp. 49-59.

El Louvre. La pintura (1993), a cargo de M. Laclotte y J. P. Cuzin, París, Éditions Scala, 2000.

Fucikovà, E., *Rudolf II and Prague*, Londres, Thames and Hudson, 1997.

George, J., «Munich. Alte Pinakothek», en *Los grandes museos históricos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1995, pp. 213-233.

Kings & connoisseurs: collecting art in seventeenth-century Europe, Princeton, Princeton University Press, 1995.

Kunsthistorisches Museum. Vienna. Guida alle collezioni, Viena, Verlag & Edition, 1989.

La peinture au Musée du Louvre, bajo la dir. de J. Guiffrey, París, L'Illustration, s/d (13 vols).

Las colecciones del Rey. Pintura y escultura, cat. exp., Madrid, IV Centenario del Monasterio de El Escorial, 1986.

Lebrun, J.-B P., *Réflexions sur le Museum central des arts, 1792*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

Les collections du Louvre (1989), guía, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

Les musées de France au XIXè siècle, cat. exp., París, Musée d'Orsay, 1994.
Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actas del coloquio org. por el Servicio cultural del Musée du Louvre (1993), París, Klincksieck-Musée du Louvre, 1995.
Michel, P., *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661). Histoire et analyse*, París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1999.
Morán, M.; Checha, F., *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985.
Norman, G., *The Hermitage. The Biography of a Great Museum* (1997), Londres, Pimlico, 1999.
Obras maestras del siglo XVIII en la Galería de pinturas de Dresde. Creación y coleccionismo regio en Sajonia, cat. exp., Madrid, Fundación Banco Bilbao Vizcaya, 1998.
Pérez Sánchez, A., *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación J. March, 1977.
Picture Gallery. Staatliche Museen. Berlin, catálogo de las pinturas, Berlín-Dahlem, Preubischer Kulturbesitz, 1978.
Prohaska, W., *Le Kunsthistorisches Museum de Vienne. Peinture*, Londres, Scala, 2001.
Stockhausen, T. von, *The New Gemäldegalerie*, Berlin Edition, 1998.
Scholosser, J. von, *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío* (1978), Madrid, Akal, 1988.
Seipel, W., «Viena. Kunsthistorisches Museum», en *Los grandes museos históricos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1995, pp. 145-156.
Taylor, F. R., *Artistas, príncipes y mercaderes. Historia del coleccionismo desde Ramsés a Napoleón*, Barcelona, Luis de Caralt, 1960.
The Splendor of Dresden: Five Centuries of Art Collectiong, cat. exp., Washington, The National Gallery of Art, 1978.

2.3. Trofeos militares

La obra de arte sustraída de colecciones particulares y públicas, del patrimonio de la iglesia y del de la corona a causa de enfrentamientos bélicos y por motivos ideológicos y políticos ha enriquecido los museos prácticamente desde su nacimiento. Estas instituciones pueden ofrecer, a través del catálogo y de la etiqueta que identifica la obra, reconocimiento público del hecho pero habitualmente lo evitan estando algunas bajo sospecha.

La Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español ofrece una definición ambigua del término: «se entiende por expoliación toda acción u omisión que ponga en peligro de pérdida o destrucción todos o alguno de los valores de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español o perturbe el cumplimiento de su función social» (Artículo cuarto).

A diferencia del robo, el expolio («spolium») es una sustracción de envergadura y normalmente va asociado a hechos violentos. La expresión «spoils of war» parece que fue usada primeramente por el poeta inglés John Dreyden

(1631-1700) a finales del siglo XVII. Se proyecta como sinónimo de botín, del cual el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* aporta dos definiciones: «despojo que se concedía a los soldados, como premio de conquista, en el campo o plazas enemigas», y «conjunto de las armas, provisiones y demás efectos de una plaza o de un ejército vencido y de los cuales se apodera el vencedor». Testimonios materiales del pueblo vencido son presa de la rapiña y pasan a la consideración de bienes valorados por la riqueza del material, por su significado en el marco cultural del pueblo sojuzgado, por su carácter emblemático, tal vez por su exotismo y también debido a su impronta como obras de arte. El expolio implica una connotación de triunfo y también puede ser entendido como represalia, medio de presión y en calidad de desagravio.

Mientras que el expolio parece contemplar un carácter de conservación y estima de la pieza robada, en un saqueo, término también habitual, se actúa de un modo indiscriminado, e incluso con peligro para la seguridad de lo sustraído. Saquear según la Real Academia Española es «apoderarse violentamente los soldados de lo que hallan en un paraje», o más comúnmente «apoderarse de todo o la mayor parte de aquello que hay o se guarda en algún sitio».

El trofeo de guerra es un derecho no escrito pero sí practicado desde la antigüedad. Se ha indicado que tiene un fundamento jurídico, así Huigh van Groot (Grocio) lo definió en *De iure belli ac pacis* (1625) como una cosa que no pertenece a nadie, una «res nullius», y quien lo encuentra es su legítimo poseedor. Este tipo de bien implica el sometimiento de la idiosincrasia de un pueblo al invasor, el cual demostraba así su superioridad en el terreno bélico. La invasión de un pueblo no tenía porque desembocar en la total aniquilación de su patrimonio cultural, pues si bien la arquitectura solía ser reducida a ruinas, los bienes muebles eran objeto de saqueo ya sea por la importancia del material con que estaban elaborados como por constituir expresiones de una victoria.

Normalmente el botín se adquiere por pillaje en el que participa el máximo responsable de la invasión, pero también altos mandos del ejército tal generales, comandantes y oficiales e incluso hombres de la tropa. Sin embargo desde las campañas napoleónicas se ha venido constatando que más que pillaje los trofeos de guerra de la edad contemporánea son robos organizados a gran escala en los cuales la calidad de lo expoliado y su valor emblemático son factores determinantes. Si en el entorno napoleónico militares de alto rango se hicieron con colecciones producto de la rapiña, se intentaba que lo saqueado contribuyera a enriquecer el patrimonio cultural de la nación en un evidente reconocimiento del bien extraído.

En el Antiguo Oriente el botín de guerra ya había adquirido un carácter expositivo, mientras que para los romanos el retorno de las campañas no solamente con prisioneros sino con bienes culturales en calidad de trofeos militares cargados en los carros de triunfo o por hombres al pie de sus ruedas constituía una condición «sine qua non». Se contemplaba un trasfondo propagandístico por lo que eran expuestos en lugares públicos. Una imagen de estos hechos nos la ofrece el arco de Tito en Roma: levantado hacia el año 81 d. C. alude al hijo del emperador Tito quien saqueó el templo de Herodes en Jerusalén durante el período de Vespasiano en el 70 d. C.

En los tesoros catedralicios hay constancia del significado que para las tropas cristianas constituía apropiarse de los estandartes del enemigo, ofrecidos en el retorno a Cristo o a la Virgen en señal de acción de gracias.

Es conocido el caso del conde Elgin, sir Thomas Bruce, embajador en Turquía entre 1799 y 1803, quien adquirió del gobierno otomán esculturas y relieves del Partenón de Atenas, conservados en el British Museum. La reclamación de los bienes culturales expoliados –en este caso desde Grecia, aunque también existe a partir de 1982 un British Committee for the Restitution of the Parthenon Marbles– constituye uno de los temas de mayor dinamismo en el marco del patrimonio cultural a nivel mundial. Los saqueos efectuados durante el siglo xx han diezmado los patrimonios nacionales aprovechándose de medidas de seguridad inexistentes u obsoletas, de las dificultades económicas de los propietarios y de la ignorancia pero también usando singulares artimañas a veces con el beneplácito de los responsables de velar por el acervo cultural. El «elginista» –saqueador de monumentos artísticos– fue una figura muy activa en España dedicada a la búsqueda y exportación de bienes que iban a parar a manos de acaudalados personajes, coleccionistas diversos y museos. A los casos espectaculares de conjuntos (como el patio de Vélez Blanco) hay que añadir los detalles arquitectónicos (columnas, techos, rejas...) que iban a decorar las fastuosas e insulsas mansiones de los americanos, entre ellos Addison Cairns Mizner y William Randolp Hearst, y a enriquecer los fondos de los grandes museos, como el Metropolitan de Nueva York.

2.3.1. El período napoleónico

Al tiempo que los franceses impulsaron la creación de museos en los países invadidos, fueron responsables de un movimiento de obras de arte a nivel europeo de una exorbitante magnitud que condujo a la injusta posesión, a la dispersión o a la destrucción. Desde 1794 a 1815 se expolió en base a tratados

bilaterales y como compensación de guerra con la ayuda de afrancesados y de consejeros que acompañaban a Napoleón Bonaparte en sus campañas, comisionados que incluso llevaban consigo inventarios y catálogos de las colecciones así como guías en las que se especificaba la ubicación de las obras de arte y sus características. Hay que tener en cuenta que en las campañas napoleónicas especialistas en materia artística aconsejaban sobre la conveniencia y la calidad del saqueo.

Los bienes artísticos constituían el trofeo de guerra más apreciado por el ejército, el cual iba a enriquecer el patrimonio de la gran Francia en la convicción de que pronto el mundo se identificaría con ella. Cuando no eran expolios abiertamente practicados, se trataba de obras entendidas como natural compensación de guerra exigida a los vasallos, seleccionadas por comisarios elegidos por el Directorio donde contaba la opinión de Bonaparte. Una apoteósica entrada triunfal del saqueo fue la de 1798 en el Campo de Marte, con obras emblemáticas como los caballos helenísticos de bronce que coronaban la basílica veneciana de san Marcos. Como en el mundo romano, el saqueo reforzaba el ánimo del ciudadano entregado a extender por el mundo los ideales del Imperio. Las exposiciones temporales (con catálogos precisando su origen) y el ingreso de las obras en el Louvre –Musée Central des Arts desde 1797 y Musée Napoleon a partir de 1804– insistían en la gloria de Francia a costa de la identidad cultural de otros pueblos.

Napoléon consideró el Musée du Louvre como imagen de poder, sintiéndose heredero de los logros de Francia a través de los siglos y responsable de su incremento. Fueron Charles Percier (1764-1838) y Pierre François Léonard Fontaine (1762-1853) los renovadores y planificadores urbanísticos del entorno. El conjunto se amplió con una nueva ala a lo largo de la rue Rivoli y se erigió en el eje central del palacio, al otro lado del Cour carré y frente a lo que será el Cour Napoléon, en el ámbito de las Tullerías, el arco del Carrousel (1801-1806), obra de los referidos arquitectos, exaltación triunfal de la Grande Armée, que sería coronado con los caballos de san Marcos. Estandarte de la ideología bonapartista, el Louvre se convirtió en depositario de los trofeos de guerra e imagen visible de las glorias de Francia, siendo aquí donde el emperador celebró su matrimonio con la archiduquesa de Austria, pareja que transitó por la Grande Galerie ornamentada por Percier, autor también de una escalera monumental que se incorpora a otras magníficas que reyes franceses como Enrique II habían hecho construir en el palacio.

Algunos personajes de la cultura manifestaron abierta o veladamente su desacuerdo por el trasvase de obras de arte al considerarlas que formaban parte de patrimonios nacionales específicos. Así, Quatremère de Quincy, secretario de la Academia de Bellas Artes, se preguntaba:

«¿Por qué no explota Francia las ruinas de Provenza? ¿Por qué –tras los descubrimientos realizados durante el siglo último, en los que se exhumaron estatuas como la bella Venus, del Museo de Versalles, encontrada en Arlés– no se investiga una vez más sobre los restos de Vienne, Arlés, Orange, Nîmes, Autun y tantos otros lugares? ¿Por qué no se restaura el bello anfiteatro de Nîmes, transformándolo en núcleo de la riqueza en antigüedades que ofrece esta colonia romana? ¿Por qué no se establece allí un museo de antigüedades similar a los de Italia? A mi modo de ver ello resultaría más apropiado que el desmembrar y despojar las galerías de Roma y de Italia. (...) Siempre será necesario que los artistas vayan a Italia a estudiar, y especialmente a Roma, porque es improbable que el Panteón, el Coliseo o las columnas de Trajano y Antonino puedan ser retiradas de allí... Es en vano que se expropien las pinturas y los frescos; jamás podrán desaparecer de Italia la Capilla Sixtina, la Farnesina, las bellas galerías ni las cúpulas y techos ejecutados por Miguel Ángel, los Carracci, los Domenicchino, los Guido, etc.».

El barón Dominique Vivant Denon (1747-1825), grabador, acompañó a Bonaparte a Egipto, fue un ilustre estudioso de la cultura egipcia (abundante material del British Museum corresponde al botín que Nelson consiguió tras la aniquilación de la escuadra francesa en el Mediterráneo en 1798), y como Director general de museos el organizador de los fondos del Louvre, enriquecidos con los triunfos de guerra reunidos allí por Ennio Quirino Visconti, conservador de antigüedades, hijo del arqueólogo italiano que sucedió a Winckelmann como jefe del departamento de antigüedades del Vaticano en 1768 y se encargó de la organización del museo Pío-Clementino. Este ilustre personaje también acompañó a Napoleón en sus campañas aconsejándole acerca de las obras que podrían ser enviadas a París.

Muchos conventos e iglesias así como príncipes conservaron intactos sus tesoros al lograr escapar de los comisarios franceses y trasladarlos a otros lugares o esconderlos.

El saqueo aplicado a Italia desde 1796 fue de gran relevancia. Bonaparte impuso al papa en 1797 el tratado de Tolentino –firmado con el cardenal Mattei, representante de Pío VI– mediante el cual el Louvre conseguiría una serie de valiosas obras de arte de las colecciones vaticanas:

«(...) entregar a la República francesa un centenar de pinturas, bustos, jarrones o estatuas a elección de las personas enviadas a Roma para tal fin; entre dichas obras figurará forzosamente el busto de bronce de *Junio Bruto* y el busto de mármol de *Marco Bruto*, que se encuentran en el Capitolio, así como quinientos manuscritos escogidos por los comisionados».

Aparte del tratado, se practicó el expolio en el propio Vaticano, en palacios y en villas. El *Apolo del Belvedere*, el *Torso de Belvedere*, el *Laocoonte*, el *Gladiador moribundo*, la *Transfiguración* de Rafael y otras piezas viajaron a París vía Marsella. El comisionado Thonin ideó hacer una entrada triunfal con los despojos en carros guiados por caballos hasta el parisino Campo de Marte. No fue Roma la única expoliada, prácticamente corrieron la misma suerte ciudades con extraordinario valor patrimonial. En Venecia en 1797 los franceses se apoderaron de los caballos de la basílica de san Marcos que coronarían el arco del Carrousel (el proyectado templo de la Victoria debía ser rematado por la cuadriga de la puerta de Braridenburgo de Berlín). En Florencia (el Gran duque de Toscana fue desplazado por el infante Luis, hijo del duque de Parma y de una hija del Carlos IV de España, con el título de rey de Etruria) centraron su atención en la *Venus de Médicis* la que llegó al Louvre en 1793. La Accademia florentina y la pinacoteca Brera de Milán no se libraron de la voracidad gala.

En el Salon carré del Louvre –llegó a ser denominado «bouquet de Bonaparte»– se mostraron magníficas pinturas, tal el *Retrato de León X*, la *Madonna de Foligno* y la *Madonna de la silla*, de Rafael, cuadros de Veronés (*Bodas de Caná*, la *Cena en casa de Leví*), Rubens, Anton van Dyck, etc. En la galería de Apolo se expuso el enorme cartón para la *Escuela de Atenas* tomado de Milán.

También fue significativo el saqueo practicado en las ciudades germánicas, en Kassel (campaña de 1807), Aquisgrán, Postdam, Berlín o Nuremberg. En Munich (1806) se saqueó la colección instalada en Schleissheim. En Bélgica, monasterios, iglesias y edificios públicos sufrieron incautaciones con motivo de la ocupación francesa en 1794. El altar de Gante con la *Adoración del Cordero Místico* de los Van Eyck así como el espectacular *Descendimiento* de Rubens de la catedral de Amberes fueron saqueados.

Con motivo de la toma de Viena por los franceses en 1809 éstos se incautaron de alrededor de quinientos cuadros que serían recuperados tras la caída de Napoleón. La entrada en Baviera también fue significativa para el enriquecimiento del patrimonio que los franceses estaban depositando en Francia. Por ejemplo, de las cuatro escenas de caza que Maximiliano I encargó a Rubens, la Alte Pinakothek sólo conserva una (*Caza del hipopótamo*) pues el resto no regresaría, repartido en los museos de Rennes, Marsella y Burdeos (el ejemplar depositado en su museo se perdió con motivo de un incendio).

«La francesada, en este aspecto, no significó solamente una guerra de conquistas política y territorial, sino el desatado lanzarse de un puñado de mariscales, generales y coroneles de una heroica tierra hacia los despojos de otra no menos heroica, pero bastante más infortunada. Que, a posteriori, estos despojos sirvieron para agigantar en Europa la devoción por lo español en grado sin precedentes, es otra historia», ha precisado Gaya Nuño acerca del saqueo fran-

cés en España. La invasión de este país causó una merma en el patrimonio mueble, por no introducirnos en el desastre arquitectónico.

El expolio debía constituir los fondos de un museo nacional que José I pretendía fundar en Madrid, así como enriquecer de pintura española el palacio del Louvre. El Decreto de fundación del Museo de Pintura refrendado por Mariano Luis de Urquijo –primer ministro quien había reconocido al hermano de Napoleón como rey– en Madrid el 20 de diciembre de 1809 así lo determina:

> »Artículo 1°. Se fundará en Madrid un Museo de Pintura, que contendrá las colecciones de las diversas escuelas, y a este efecto se tomarán de todos los establecimientos públicos y aun de nuestros palacios los cuadros que sean necesarios para completar la reunión que hemos decretado.
>
> Artículo 2°. Se formará una colección general de pintores célebres de la escuela española, la que ofreceremos a nuestro augusto hermano el Emperador de los franceses, manifestándole al propio tiempo nuestros deseos de verla colocada en una de las salas del Museo Napoleón, en donde, siendo un monumento de la gloria de los artistas españoles, servirá como prenda de la unión más sincera de las dos naciones».

Responsable de las colecciones del Louvre, Vivant Denon sugirió cubrir la laguna de pintura española que había en el museo francés: «De haber ocupado el trono de España otro príncipe que no fuera el hermano de Vuestra Majestad, hubiera solicitado órdenes imperiales para la cesión de veinte pinturas de la escuela española con destino al Museo; ésta se encuentra sin representación en el mismo, y tales pinturas servirían de perpetuos trofeos de esta última campaña». Según parece, el erudito francés había recibido una gran decepción con el primer envío de pinturas del que aceptó únicamente unas seis. Tal vez esta «escasa calidad» fue conscientemente provocada por el patriotismo de la comisión seleccionadora en la que se encontraban los pintores Maella y Goya. Vivant Denon realizó un viaje a España y eligió doscientos cincuenta cuadros, de los cuales se consideraban dignos de ser expuestos en el Musée Napoleon unos ciento cincuenta.

Muchas obras de las colecciones reales fueron trasladadas a París por orden de José I en 1813. Así la *Sagrada Familia del pajarito* de Murillo, y especialmente atractivas eran las pinturas de Rafael llegando a la capital francesa la *Virgen del pez*, el *Camino en el Calvario* (»Pasmo de Sicilia»), la *Visitación* (pasadas de tabla a lienzo) y la *Sagrada Familia del roble*. El *Retrato de Felipe II*, pintado por Sofonisba Anguisciola (por entonces creído de Sánchez Coello), fue otro de los cincuenta cuadros que se enviaron con destino al Musée Napoléon, con otros

nombres como Ribalta, Velázquez, Zurbarán, Coello, etc., junto con el Tesoro del Delfín. Las tablitas con los bocetos de Rubens para las composiciones de la torre de la Parada regalados por Carlos IV al conde de Benavente fueron transportados en 1808 al museo francés. Doce regresarían en 1815, de los cuales diez fueron donados por los duques de Pastrana al Museo del Prado.

Muchas pinturas se perdieron con motivo de la invasión. Por ejemplo, los cuadros del colegio de Calatrava en Salamanca pintados por Goya en 1784 a partir de un encargo de Jovellanos, por lo cual es interesante que se conserve en el Museo del Prado un boceto de la *Inmaculada* comprado a un particular en 1891. Relegado a la reserva ha sido recuperado hace poco para las salas de exposición permanente.

Andalucía sufrió el expolio napoleónico con intensidad desproporcionada. Los franceses llegaron a depositar unos novecientos noventa y nueve cuadros en el Alcázar sevillano. Entre febrero y junio de 1810 se levantó un inventario no exento de errores, publicado en 1896 por Gómez Imaz, lista que ha servido de base para identificar las obras que se han ido dispersando por el mundo. Los conventos fueron objeto de rapiña, como el de dominicos de santo Tomás y el de san Francisco. Algunos cuadros se trasladaron a Madrid en 1813, a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. El impresionante conjunto pictórico del colegio franciscano de san Buenaventura (Sevilla), encargado en 1627 a Francisco de Herrera el Viejo, y en el que también participa Zurbarán dos años más tarde, fue lamentablemente descuartizado. De los ocho lienzos tan sólo uno de ellos no aparece en el inventario del Alcázar. De los Zurbarán, el que estaba en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín (destruido con motivo de la Segunda Guerra Mundial), y los dos que conserva el Musée du Louvre pertenecieron a Soult, cuya familia los cedió para saldar una deuda contraída con el Estado. De los Herrera, el Louvre también cuenta con dos lienzos, otro está en el Prado y uno en Greenville (Bob Jones University).

También en Francia, en el Musée de Picardie de Amiens, se quedó una magnífica obra de Ribera, firmada y fechada, *Milagro de san Donato de Arezzo*, que se conservaba en la Casita del Príncipe de El Escorial: sacada de España durante la ocupación napoleónica reaparece en París en la venta de la colección La Rochefoucauld d'Etissac, de donde pasaría a la de Lavalard y finalmente, dejada en herencia, al museo de Amiens en 1894. Tras un recorrido por varias colecciones francesas, en la National Gallery de Washington –a través del legado de Kress (1955)– ingresó la *Asunción de la Virgen*, de Valdés Leal, obra sustraída de Sevilla por las tropas napoleónicas en 1812 y que se pudo ver en Madrid con motivo de la exposición del referido artista en el Museo del Prado (1991).

La entrada francesa no solamente implicó el movimiento de bienes muebles con destino al museo de París sino que altos mandos del ejército preten-

dieron hacerse con pinturas para recreación propia, entre ellos Nicolas Jean de Dieu Soult. Este militar llegó a general en 1794 distinguiéndose en Austerlitz (1805), y después de tomar Königsberg (1807) fue gobernador de la Vieja Prusia y ostentó el título de duque de Dalmacia. Convertido en mariscal en 1808 contó con el mando del II cuerpo del ejército en el avance a Madrid. Al año siguiente tomó La Coruña pero sería expulsado por el marqués de la Romana. Responsable de los V y VI cuerpos del ejército, fue nombrado por Napoleón general en jefe del ejército de Andalucía (1810), zona que evacuaría en julio de 1812 pasando a Valencia. Al mando de las tropas francesas en la península (julio de 1813), sería derrotado por Wellington en 1814 en las batallas de Orthez y Toulouse.

Soult fue ministro de la guerra en la primera restauración de Luis XVIII y Par de Francia durante los 100 Días. Exilado entre 1815 y 1819 retornó al ministerio de la guerra bajo Luis Felipe entre 1830-1834 y 1840-1847. Muerto en 1851 sus herederos vendieron al año siguiente su importante colección de cuadros (109), en realidad robos efectuados durante su campaña ibérica.

En su estancia en Andalucía, donde actuó como un virrey, Soult se instaló en el palacio arzobispal de Sevilla, circunstancia que aprovechó para expoliar parte de las obras que allí se conservaban, como el retablo del oratorio bajo realizado por Valdés Leal. Consta que *La curación del paralítico en la piscina probática* de Murillo, una de las obras españolas más importantes de la National Gallery de Londres, fue sustraída por el mariscal de la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla y depositada en el Alcázar, gran lienzo que se hallaba en su colección privada de París en 1812. Intentó venderlo al gobierno inglés, a Louis-Philippe de Orléans y al gobierno francés, ingresando después de un recorrido de varias ventas en el referido museo británico (1950). La misma trayectoria aconteció con *El regreso del hijo pródigo,* actualmente en la National Gallery de Washington (donación de la Avalon Foundation, 1948), con lo que quedó mutilado el magnífico conjunto de la Caridad. Al mariscal Soult, o a Faviers, con el mismo grado, se debió el traslado a Francia del *Triunfo de la Eucaristía* del mismo artista, aparecido en la venta Pourtales en 1865 y actualmente en Buscot Park.

Se sabe que Soult se llevó el *Triunfo de santo Tomás de Aquino* (1631) –hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla–, perteneciente al conjunto que realizó Zurbarán para el colegio dominico de santo Tomás. Fue ofrecido al Musée Napoléon mientras que el mariscal conservaba los lienzos de *San Gabriel* y *San Andrés*: el primero aparecerá en la venta Soult y fue adquirido por el Musée de Montpellier, mientras que el segundo hoy se conserva en el Szépmüvészeti Muzeum de Budapest. En la colección Soult también estuvieron los lienzos de Zurbarán representando a *Cirilo* y a *San Pedro Tomás* que pintara para la iglesia

del colegio de san Alberto de los Carmelitas Calzados, hoy en el Museum of Fine Arts de Boston. A la iglesia del convento de la Merced Calzada pertenecen *Santa Apolonia* y *Santa Lucía*, obras de Zurbarán que figuraron en la venta del mariscal y que hay que ver en el Musée du Louvre y en el de Beaux-Arts de Chartres, al igual que *Santa Casilda*, actualmente en el Thyssen-Bornemisza de Madrid.

Algunas pinturas han llegado a adoptar el nombre del referido mariscal. Cuando hablamos de la *Inmaculada Soult* o del *Murillo Soult* (Museo del Prado) nos referimos a la *Inmaculada* que adquirió el Louvre en la venta Soult (1852). El militar sacó el cuadro del país, procedente del hospital de los Venerables, en 1813 después de estar depositado en el Alcázar de Sevilla. Sin embargo Francia conserva otra *Inmaculada* del mismo autor, más reducida, procedente de Santa María la Blanca (Sevilla): Soult la vendió a Luis XVIII e ingresó en el Louvre en 1817.

Curiosamente algún museo español ha comprado a los herederos de Soult una obra producto del expolio, retornando a España no por derecho propio sino tras un desembolso económico, aunque no a su ubicación originaria. Así sucede con una obra de Ribera, *San Sebastián atendido por las santas mujeres*, regalo del marqués de Leganés a Felipe IV quien decidió que se trasladara al monasterio de El Escorial. Fue requisado por Quilliet en nombre del gobierno de José I y trasladado a Madrid pasó a ser propiedad del mariscal Soult. Se cita en los catálogos de las ventas de su colección pero el hecho de que no se vendiera hizo posible su adquisición a los herederos por parte del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Fréderic Quilliet fue comisario de Bellas Artes del gobierno invasor una vez consolidado el triunfo napoleónico con la segunda entrada de José Bonaparte en Madrid. Es autor de la *Description des tableaux du Palais de S. M. C.* redactada a comienzos de 1808, listado de la colección pictórica que albergaba el Palacio Real de Madrid con anterioridad al saqueo napoleónico. Afincado en Cádiz, fue realizando acopio de obras de arte por Andalucía (Écija, Carmona, Sevilla, Jerez de la Frontera, Alcalá la Real). Su actividad se extendió a El Escorial en 1809 y fue responsable del traslado a la capital de los cuadros que se consideraban más relevantes. En un inventario se recogen ciento cuarenta pinturas, otro da cuenta de cajas depositadas en ciento cinco carretas donde se describe un mínimo de doscientas cincuenta y cinco piezas. Como se ha indicado, «el monasterio ha sido víctima de un monumental despojo, pero sería ingenuo no admitir que este traslado a Madrid tal vez fuera un mal menor habida cuenta de los acontecimientos terribles de la etapa final de la contienda» (Bassegoda i Hugas). El Museo del Prado en definitiva salió beneficiado de este desplazamiento y no en vano actualmente las etiquetas que identifican cuadros del xv

y XVI, especialmente flamencos, dejan constancia de que se trata de depósitos de El Escorial. Mariano de Madrazo enumera una relación de obras que se sacaron de El Escorial y del Real Sitio de san Ildefonso algunas de las cuales fueron entregadas a diversos generales, como al conde Sebastiani de la Porta (general desde 1805, estuvo al frente en la península del IV cuerpo del ejército francés y participó en la campaña de Andalucía, en 1810, adquiriendo celebridad por sus valiosos robos artísticos) y al mariscal Soult, pudiendo citar el hermoso *Abraham y los ángeles* de Navarrete, hoy en Dublín, que se pudo ver recientemente en la exposición que, dedicada a Felipe II, se presentó en el Museo del Prado junto al dibujo preparatorio.

Es interesante constatar cómo algunos propietarios trasladaban las obras de arte fuera del alcance de la rapiña francesa, tal es el caso de los religiosos de los Capuchinos de Sevilla quienes en 1810 llevaron las pinturas de Murillo a Gibraltar de donde retornaron unos años después y finalmente pasarían al Museo de Bellas Artes de la ciudad hispalense con motivo de la desamortización. También en Alemania se previó la rapiña: el príncipe elector Carlos Teodoro hizo trasladar a Munich la colección pictórica del Palatinado (rama de los Wittelsbach) que se encontraba en Mannheim. Lo mismo ocurrió con las pinturas que permanecían en Düsseldorf (doscientos noventa y siete) embaladas con rapidez en 1794 con dirección a Munich ante la llegada de los franceses.

Como elemento interesante hay que indicar que en los territorios bajo el dominio francés se fomentó la creación de museos, y la confiscación de bienes de la Iglesia debido a la supresión de los conventos trajo consigo el enriquecimiento de aquellos. Mientras la capital, París, tenía que albergar ejemplos supremos del arte europeo y de los territorios vencidos más allá del continente, las ciudades principales de los países que contribuían a hacer grande a Francia debían contar con su museo. El núcleo del futuro museo de Bruselas estuvo en el centenar de cuadros que fueron postergados por los comisarios franceses de la República, de un total de doscientos setenta y uno, que constituyen lo que el primer inventario denomina «antiguos depósitos» (cuadros anteriores a mediados del siglo XVI). En 1801 el primer cónsul Bonaparte creó por decreto quince museos departamentales, entre ellos el de Bruselas, con obras que «se tomarán del Louvre y del de Versalles», siendo por cuenta del municipio la preparación de una galería decente para recibirlos. El año siguiente llegaría a la capital belga el primer envío de obras, algunas tan importantes como *El martirio de san Livinio* de Rubens pintado para el altar mayor de la iglesia de los jesuitas de Gante (comprado por Luis XVI en 1777 en la subasta de los bienes de esta orden celebrada en Bruselas), la *Adoración de los magos* y la *Coronación de la Virgen*, también del pintor flamenco, la *Presentación en el templo* de Philippe

de Champaigne, etc. En Holanda Luis Bonaparte consideró la idea en 1808 de un museo en Amsterdam con las colecciones reales, precedente del Rijksmuseum. En Italia, entre otras ciudades, Milán vio crear la pinacoteca Brera (en Santa María de Brera), cuyo origen fue la Accademia dei Belli Arti decretada en 1807 a la que se le incorpora la pinacoteca y una sala de escultura. También fueron frecuentes los intercambios, a menudo bajo el espíritu organizador de Vivant Denon, responsable del Louvre desde 1802.

Algunos museos se beneficiaron con obras que por su situación geográfica no le correspondían, como el de Bruselas que contó con importantes pinturas italianas importadas, e incluso ingresó un Rubens procedente de Amberes. No todos los cuadros fueron restituidos a sus lugares originarios tras la caída del Imperio napoleónico, cuando ya se había inaugurado el museo en 1803.

Caído el Imperio, el armisticio firmado en 1814 por el conde d'Artois, hermano de Luis XVIII, con Austria, Gran Bretaña, Suiza, Portugal y Rusia no contemplaba la devolución del saqueo, pero el retorno fue entendido como manifestación de la recuperación de la libertad y la dignidad de los pueblos. No se ocultaba la posibilidad de actuar «ojo por ojo y diente por diente», así W. R. Hamilton, secretario de lord Elgin, escribió al conde de Bathhurst: «hemos de abandonar necesariamente la idea de obtener cualquiera de las obras maestras del Louvre, ya que ello arrojaría una mancha sobre nuestra exigencia de devolver las obras robadas. (...)». Tras la celebración del Congreso de Viena (1814-1815) y los dos tratados de París de los mismos años llegó el momento de las restituciones de las obras de arte robadas durante las guerras de la Revolución y del Imperio. Los países expoliados entraron a saco en el Louvre con la intención de recuperar su patrimonio. Se cree que los comisarios enviados por todos los países recuperaron en el Louvre más de cinco mil obras de arte. Por el contrario, el pintor británico Thomas Lawrence defendía la reunión de las obras que los avatares de la historia había permitido: «todo artista debe lamentar la dispersión de una colección situada en lugar tan céntrico de Europa y que quedaba abierta al público con una liberalidad desconocida en otros lugares». Durante unos meses el museo, gloria de Francia, fue adquiriendo una imagen desolada, desnudas sus paredes, en desorden las pinturas, algo que fue considerado por los franceses un despojo injusto. Las naciones que padecieron la entrada de las tropas napoleónicas enviaron comisarios a París a fin de restituir los bienes. Es interesante constatar que buena parte de lo que retornó no ingresó en sus lugares de origen –iglesias, conventos, galerías privadas– sino que enriquecía los museos existentes o favorecieron su creación.

Prusia y los principados alemanes lograron gran parte de lo expoliado, pero Italia se había desprendido de bienes culturales mediante tratados que no se iban a alterar. No obstante, emblemáticas obras pictóricas y escultóri-

cas serían recuperadas como la *Transfiguración* y la *Madonna del Foligno*, de Rafael; el *Santo Entierro* de Caravaggio; el grupo helenístico del *Laocoonte*; los caballos y el león de Venecia –a donde regresó gracias en gran medida a los esfuerzos de Canova–; pinturas como la *Presentación del anillo al dogo*, de Paris Bordone; el *Milagro del esclavo* de Tintoretto; el gran lienzo de la *Cena en casa de Leví* y la *Virgen y santos*, obras de Veronés que ingresarán en las galerías de la Accademia... Algunos retornos se hicieron con el júbilo propio de una entrada triunfal, como aconteció en Amberes en 1815. La recuperación llegó a revestir un marcado carácter patriótico y las obras fueron expuestas al público como demostración del ahínco puesto por los dignatarios en su lucha contra el invasor. Este hecho constituyó en Prusia la antesala de la fundación del Altes Museum de Berlín, inaugurado en 1830, con colecciones como la Giustiniani (adquirida en 1815 precisamente en París), la Solly y piezas de los fondos reales.

Parte de lo expoliado en España se depositó en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1816. Puesto que se clausuraron tantos conventos muchas piezas no fueron reintegradas a su destino. Así, varios Murillos pintados para Sevilla se pueden ver en el museo de la referida academia y en el del Prado. En 1814 habían regresado los lienzos representando a *San Diego dando de comer a los pobres* y la *Resurrección de Cristo* – procedente del convento sevillano de la Merced Calzada– y serían custodiados en la academia donde se exponen. En la citada pinacoteca nacional pueden verse (desde 1901) las dos pinturas de gran formato que procedentes de la iglesia sevillana de Santa María la Blanca fueron saqueadas por el mariscal Soult en 1813 (los regaló al Musée Napoleon) y que también estuvieron depositadas en la Real Academia: *El sueño del patricio* y *El patricio Juan y su esposa ante el papa Liberio*. Testimonio de su estancia parisina son las enjutas con diseños arquitectónicos, añadidas bajo la dirección de Percier. Por el contrario, se dilató más el tiempo del regreso de la *Inmaculada Soult*.

Los cuadros de Rafael que se expoliaron de las colecciones reales también pueden contemplarse en el Museo del Prado, sin embargo es larga la lista de obras que están en la actualidad repartidas por museos extranjeros. Muchas piezas han ido a parar a terceros países. Así, en la Alte Pinakothek de Munich las hay que pertenecieron al general Sebastiani (venta en 1815) y fueron adquiridas por el rey Luis I: la *Virgen con el Niño* de Tiziano, procedente de El Escorial, y *Santo Tomás de Villanueva curando a un paralítico* de Murillo, pintado para la iglesia de los agustinos de Sevilla. Otras son las pinturas saqueadas que para museos foráneos constituyen extraordinarios tesoros. Un caso espectacular es el de las copias que Rubens hizo de originales de Tiziano que se conservan en el Nationalmuseum de Estocolmo. Las copias de la *Bacanal* y la *Ofrenda a Venus*

(Felipe IV poseía los originales) que entraron en las colecciones del monarca mediante compra tras la muerte de Rubens (1640) fueron robadas durante la invasión napoleónica. Como botín de guerra llegaron a manos del mariscal francés Charles-Jean Baptiste Bernadotte. Éste fue sucesor del rey de Suecia y de Noruega Carlos XIII fallecido en 1818, aunque había aceptado su designación como príncipe heredero de Suecia en 1810. Dicho personaje se convirtió en general de división en 1793 y cuatro años más tarde en lugarteniente de Napoleón en Italia, pasando a ser embajador en Viena en 1798. Se le confió el mando del ejército del Rin y fue ministro de la guerra en 1799. Convertido en mariscal, Bernadotte estuvo al mando de un cuerpo de la Grande Armée (1805), siendo nombrado príncipe de Ponte-Corvo. Su capacidad como militar también la puso en práctica en las campañas de 1806 y 1807, si bien al año siguiente fue relevado del mando del IX cuerpo del ejército. Considerado un rival de Napoleón, aceptó su destino escandinavo fundando así la dinastía que continúa reinando en Suecia. Muerto en Estocolmo en 1844, las obras de Rubens las heredó Carlos XV, rey desde 1859, quien las entregó al Nationalmuseum de la capital en 1865. En 1987 se presentaron la *Bacanal* y la *Ofrenda a Venus*, tanto los originales como las copias, en el Museo del Prado siendo devueltas a su irónico destino las copias de Rubens.

Contradictoriamente, piezas expoliadas serían recuperadas por España tras compras e, incluso, donaciones. Tal es el caso del *Socorro de Génova por el segundo marqués de Santa Cruz*, de Pereda, pintado en 1634 para el salón de Reinos del palacio del Buen Retiro. Fue llevado a París por el general Sebastiani, y luego pasaría a Inglaterra siendo en 1911 comprado en la venta de lady Ashburton por el hombre de negocios C. Brunner de París y al año siguiente regalado al Prado por el comerciante de Budapest Marzel de Nemes. Más reciente es el caso del *Milagro de las abejas*, de Valdés Leal, procedente del palacio arzobispal de Sevilla, obra expoliada por Soult. Pasó por diversas ventas extranjeras hasta que fue adquirida en 1990 por el Museo de Bellas Artes de Sevilla en donde se conserva.

Muchas obras expoliadas no regresarían a sus lugares originarios por diversas causas, incluso aduciendo cuestiones de conservación y de formato. Uno de los lienzos de mayor tamaño existentes, obra maestra de Veronés, *Las bodas de Caná*, no volvería al convento de los benedictinos en San Giorgio Maggiore (Venecia): a fines del siglo XVIII formó parte del botín napoleónico y actualmente es una de las obras más hermosas que conserva el Louvre. La historiadora M. L. Blumer elaboró un listado de alrededor de quinientos cuadros tomados de Italia por la armada napoleónica precisando que doscientos cuarenta y ocho no han retornado. En Rouen se encuentra, también de Veronés, el *Matrimonio místico de santa Catalina*.

No siempre los museos reconocen que entre sus fondos hay expolios. Así, en la National Gallery de Londres en la cartela que identifica a *Cristo curando al paralítico en la piscina de Bethseda* se dice que es una obra de Murillo hecha para la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla, especificando que del conjunto dos lienzos del mismo autor están «in situ» y cuatro en colecciones públicas fuera de España. El recorrido posterior de la obra se inicia en la tardía fecha de 1950 cuando es presentado al museo a través de The National Art Collections Fund en memoria de W. Graham Robertson.

2.3.2. El duque de Wellington y el expolio «recuperado»

Tal vez hubiera sido preferible que el rey intruso José I hubiera logrado llegar a París con el equipaje con el que salió apresuradamente de la capital de España en junio de 1813 pues algunas de las obras de arte que se llevaba tal vez habrían sido devueltas tras la caída del Imperio. Sin embargo fueron el origen de la colección del general Arthur Wellesley, duque de Wellington (1769-1830), cuya residencia londinense de Apsley House se abrió al público en 1947 en calidad de museo (Wellington Museum). Hay un precedente que habría que considerar como los cimientos de la colección: en agosto de 1812 –después de la victoria de Wellington en Salamanca y de su entrada triunfal en Madrid– el intendente de la provincia de Segovia, Ramón Luis Escobedo, escribió al duque –al «héroe de Gran Bretaña», al «libertador de España»– ofreciéndole en nombre de la nación, y dado su particular interés por la pintura, doce de «las mejores y más artísticas pinturas que le ha sido posible encontrar» procedentes del Palacio Real de San Ildefonso. De éstas, se han podido identificar dos (una corresponde a la *Cabeza de san José* de Guido Reni).

Derrotado en la batalla de Vitoria, el hermano de Napoleón tuvo que dejar abandonado su equipaje con lo robado en los reales sitios en la precipitada huida. No obstante los franceses «salvaron» varias pinturas de Rafael que retornarían a España. El general inglés confió la custodia del botín a su hermano, lord Maryborough, del cual levantó un inventario William Seguier, conservador de la Royal Picture Galleries. Se consultó con el presidente de la Royal Academy, el norteamericano Benjamin West, y con otros entendidos llegando a la conclusión de que las piezas (vajilla, dibujos, grabados y cuadros) procedían de las colecciones reales. Sobre estas circunstancias Wellington en marzo de 1814 escribió una carta a su hermano, sir Henry Wellesley, embajador en España, en la que refiere cómo hay en su poder piezas procedentes del patrimonio de la corona española abandonadas por Bonaparte, y manifiesta su deseo de devolverlas:

«My dear Henry,

The baggage of King Joseph after the battle of Vitoria fell into my hands, after having been plundered by the soldiers; and I found among it an Imperial containing prints, drawings and pictures.

From the cursory view which I took of them the latter did not appear to me to be anything remarkable. There are certainly not among them any of the fine pictures which I saw in Madrid, by Raphael and others; and I thought more of the prints and drawings, all the Italian school, which induced me to believe that the whole collection was robbed in Italy rather than in Spain. I sent them to England, and having desired thay they should be put to rights, and those cleaned which required it, I have found that there are among them much fines pictures than I conceived there were; and as, if the King's palaces have been robbed of pictures, it is not improbable that some of his may be among them, and I am desirous of restoring them to His Majesty, I shall be much obliged to you if you will mention the subject to Mons. Lugando, and tell him that I request that a person may be fixed upon to go to London to see them and to fix upon those belonging to His Majesty.

This may be done either now or hereafter when I shall return to England, as may be most expedient.

In the meantime the best of them are in the hands of persons who are putting them to rights, which is an expense necessary for their preservation, whether they belong to His Majesty or not.

I'll get the catalogue of the pictures which I have got copied and will send it to you. It will probably enable the Spanish Government to form an opinion without inspection which of the pictures belong to the King».

Según se dice, Henry Wellesley hizo gestiones en la corte española pero no recibió respuesta. El duque manifestaría nuevamente sus dudas en septiembre de 1816 en una misiva al conde Fernán Núñez, embajador en Londres desde 1812 (magistralmente retratado por Goya en 1803):

«... tengo muchas pinturas pertenecientes al Rey, que he capturado del enemigo en la batalla de Vitoria, mandando los ejércitos aliados, incluso los de Su Majestad. Envié una lista de estas pinturas a la Regencia tan pronto supe donde estaba, con el encargo que alguien, en Londres, pudiera ser comisionado para verlas, a fin de que yo pudiera devolver a Su Majestad las que le pertenecían. Mi hermano [Sir Henry Wellesley, ministro británico en España] ha, desde entonces, hablado del asunto varias veces a los ministros de Su Majestad, pero ni la Regencia ni los ministros de Su Majestad han dado órdenes sobre el particular...».

El embajador español replica que la generosidad de Fernando VII permite al noble inglés quedarse con lo que ha encontrado:

«Most Excellent Sir,
Esteemed Duque and friend,

I hand you enclosed the official reply which I have received from the Court, and from the same I gather that His Majesty, touched by your delicacy, does not wish to deprive you of that which has come into your possession by means as just as they are honourable. Such is my view of the case, and thus I believe you ought to let the matter rest where it stands and to refer to it no longer. At any rate, whatever may have been your intention, I shall always be ready to act according to your wishes, not alone in this, but in all other matters in which I can be of assistance to you.

Your devoted friend and
Affectionate cousin, who salutes you,
FERNAN NÚÑEZ».

[«...Su Majestad, conmovido por su delicadeza, no desea privarle de lo que ha llegado a su posesión por medios tan justos como honorables (...)»].

Se ha dicho que las pinturas que Wellington consiguió en España «le fueron ofrecidas según convenios de guerra tradicionalmente aceptados», aparte del valor que tiene su «espléndida oferta de devolverlas» (Taylor). De estas obras, ochenta y tres están en la actualidad en el Wellington Museum y gracias a los inventarios de las colecciones reales españolas se ha podido seguir el rastro de cincuenta y siete.

Las pinturas procedentes del patrimonio real español acompañarían definitivamente al *Retrato ecuestre* que Goya le hiciera al duque (sobre otro de Godoy), quien le efigia en un magnífico busto conservado en la National Gallery. Sin duda la obra más significativa es el *Aguador de Sevilla* realizada por Velázquez antes de su establecimiento en Madrid (1623). Se ha tenido la oportunidad de contemplarla en España tanto en la exposición organizada por el Ministerio de Educación Nacional en 1960 como en la de 1990 celebrada en el Museo del Prado, y recientemente ha viajado a Sevilla con motivo del centenario del pintor (1999). No es la única pieza que del pintor sevillano conserva el museo inglés pues, también del mismo período, expone *Dos jóvenes comiendo junto a una mesa* y el magnífico *Retrato de un caballero*. Ribera también está representado con un *San Juan Bautista* y con el cobre titulado *Hécate* inspirado en un grabado de Agostino Veneziano.

En cuanto a las pinturas italianas hay un palpitante Correggio (*Cristo en el huerto de los olivos*); *Dos jugadores de cartas*, de lenguaje caravagesco; un Carlo

Cignani (*Venus y Adonis*); Luca Giordano está representado con *Sansón y Dalila* y una interesante *Vista de la plaza de España de Roma* corresponde a un cuadro pintado por Pannini.

En el equipaje de José I también se encontraba la *Sagrada Familia con san Juan* de Mengs. Hubiera hecho compañía al maravilloso Elsheimer del Museo del Prado el que se quedó Wellington representando a *Judit cortando la cabeza a Holofernes* adquirido por Felipe IV junto con el citado Correggio, hoy dos obras maestras de la selectiva colección londinense.

Del ámbito flamenco, dos retratos pintados por Rubens fueron extraídos de las colecciones reales, así como varios David Teniers el Joven, Brueghel de Velours, paisajes de Aert van der Neer y de Philips Wouwermans.

El duque de Wellington iría ampliando «su» colección en ventas celebradas en París (colección de La Peyrière, 1817; colección de La Rouge, 1818) y con obras inglesas contemporáneas.

2.3.3. Europa bajo los nazis

La Segunda Guerra Mundial no solamente provocó destrucción en el patrimonio cultural de muchos pueblos sino un animado movimiento de bienes muebles del que aún en la actualidad sufren las consecuencias colecciones privadas y museos. El expolio y la adquisición a bajo precio o mediante presiones fueron puestos en práctica por los alemanes a fin de enriquecer museos o fundarlos, adornar oficinas, formar colecciones privadas o conseguir recursos económicos tras su posterior venta o intercambio.

En Italia últimamente se ha elaborado una lista con más de cinco mil bienes culturales (pinturas, dibujos, esculturas, cerámicas, instrumentos musicales...) saqueados por los alemanes. La idea partió de Rodolfo Siviero, apasionado defensor del patrimonio nacional quien entre 1943 y 1984 trabajó en la persecución de obras desaparecidas durante el conflicto bélico. Después de la guerra recibió el título de ministro plenipotenciario a fin de negociar con los aliados la recuperación de las obras expoliadas en Italia que se encontraban en depósitos especiales en Alemania, entre los cuales se encontraban las compras efectuadas en el país por Hitler y Goering. El acuerdo Adenauer–De Gasperi (1953) abordaba el tema de las restituciones italo-alemanas, siendo Siviero el encargado de su aplicación. En 1995 el ministro de Cultura Antonio Paolucci quien en los años sesenta había colaborado con Siviero redactando fichas de las obras desaparecidas, se dispuso a dar a conocer este material. El inventario se ha publicado bajo el título *Opera da ritrovare*, en el que se especifica el origen de las piezas y la trayectoria que han seguido según los datos disponibles.

Nombres como Memling, Durero, Cranach, Mantegna, Rafael, Correggio, Parmigianino, Bronzino, Tintoretto, Veronés, El Greco, Rubens, Anton van Dyck, Ribera, Murillo, etc. aparecen en la relación, algunos localizados en museos extranjeros.

Durante el III Reich los dirigentes alemanes intervinieron entre 1938 y 1945 en las propiedades de los judíos, inicialmente en Austria, tradicionalmente interesados en coleccionar obras de arte, las que los alemanes consideraban producto de la usura. Cientos de miles de pinturas, dibujos, esculturas, libros, etc. fueron confiscados a lo largo de Europa, también comprados bajo presión o con la amenaza de la deportación. Hitler estaba interesado en recopilar el arte germánico que estaba disperso por diferentes países europeos con la idea de proyectar un museo en la ciudad austriaca de Linz, lugar natal. El director de los museos del Reich, el historiador del arte Otto Kümmel, fue el encargado de compilar un listado. Entre otros refugios esparcidos por todo el territorio del Reich, a la mina de sal de Altausen, cerca de Salzburgo, fueron a parar alrededor de 6.000 cuadros, tomados de los museos, comprados y confiscados, con destino al museo que exaltaría el arte antiguo y especialmente la cultura germánica. Entre éstos figuraba el retablo de Gante (de los Van Eyck) y la *Alegoría de la pintura* de Vermeer, pero también la escultura marmórea con la *Virgen con Niño* de Miguel Ángel procedente de Brujas.

En Francia –los ejércitos alemanes desfilaron por los Champs Elysées de París en la primavera de 1940 –en el seno de las autoridades de ocupación nació una organización que debía velar por la protección de los monumentos históricos y las obras de arte que habían sido puestas a recaudo en depósitos, denominada Kunstschutz. Pero se cree que un tercio de las obras de arte de las colecciones hebreas fue a parar a manos de los invasores. Alrededor de unas cien mil obras fueron intervenidas. El organismo responsable de la confiscación de obras de arte en Francia era el Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR), ostentando su director, Alfred Rosenberg (1893-1946), el título de «Representante del Führer para la Supervisión de la Instrucción Intelectual e Ideológica del Partido Nacional Socialista». En estas acciones también intervino el Comisariado General de Asuntos Judíos (CGQJ). Se incautaron bienes, se compraron en subastas o a bajo precio con la mediación de marchantes y se hicieron tratos específicos con el gobierno francés colaboracionista. Los marchantes franceses llegaron a colaborar con los invasores a cambio de un tanto por ciento del precio de venta o en especie. A pesar de que muchas obras tuvieron que ser vendidas libremente por sus propietarios, hay que tener en cuenta que estarían presionados por la necesidad de conseguir dinero y mantenerse con vida. Entre 1941-1944 se calcula que salieron con dirección a Alemania 138 vagones con obras de arte. Los bienes eran desviados a las colecciones privadas de altos dig-

natarios alemanes –Hitler entre ellos– y en general depositados en el Jeu de Paume donde se clasificaban, catalogaban –también con el nombre del propietario– y se exponían. En varias ocasiones Goering, también coleccionista y de gustos más abiertos que los del Fürher, acudió a este pequeño museo de las Tullerías. París se convirtió en la capital del mercado artístico: pululaban las obras de arte y la clientela se diversificaba notablemente con la presencia alemana y un buen número de anticuarios helvéticos. Ya en enero de 1943 los aliados, que no eran ignorantes de lo que ocurría, exhortaron sobre la compra de obras robadas sugiriendo que finalizada la contienda no se considerarían legales tales adquisiciones.

Las confiscaciones de las colecciones judías se puso en práctica en las que habían sido «abandonadas» o dejadas en lugares considerados como seguros (sótanos de los museos, bancos...) por parte de quienes habían huido del país, tratamiento que tambbién tenían los que se encontraban en campos de concentración. Magnate de unos grandes almacenes fallecido en 1911, Adolphe Schloss, de origen austriaco, llegó a hacerse con una extraordinaria colección pictórica ubicada en el 38 de la avenue Henri-Martin de París. Se calcula que gracias a su considerable fortuna llegó a reunir unas 333 pinturas, entre las que destacaba una excelente representación del siglo XVII flamenco y holandés. Una fotografía de la época capta la larga galería en donde exponía los cuadros, amontonados con un repulsivo planteamiento decimonónico. Con motivo de la guerra, el hijo mayor, Lucien, los almacenó en el castillo de Chambon, cerca de Tulle, en Corrèze, en la zona central del país. Los alemanes durante la ocupación se interesaron por su paradero pero los franceses no permanecieron al margen de la búsqueda de tal manera que el CGQJ localizó el escondite en 1943. Interceptado el convoy por las tropas alemanas, se dio prioridad de elección a los franceses quienes seleccionaron para el Louvre cuarenta y nueve cuadros, comprando los agentes artísticos de Hitler doscientos sesenta y dos y disponiendo de veintidós el CGQJ. El despojo alemán llegaría a Munich en 1945, y depositado en la Führerbau fue objeto de pillaje antes de que pudiera pasar a manos de los aliados. Se ha hecho público (1998) un catálogo de 171 pinturas no restituidas a sus propietarios tras el fin de la contienda, de las cuales siete han sido localizadas en diferentes colecciones y son en la actualidad objeto de demandas de devolución.

Las obras del marchante Paul Rosenberg, ligado a artistas como Picasso, de las que hay constancia en fotos de su galería –sobria y elegante– y residencia en el número 21 de la rue de La Boétie de París (hacia 1930), y que antes de que la ciudad pudiera ser bombardeada estuvo desviando a Tours, también fueron objeto de la rapiña del invasor. Obras del siglo XIX (impresionismo y postimpresionismo) y de las vanguardias formaban parte del material con el que

comercializaba y proporcionaba a los más importantes coleccionistas del momento, tanto europeos como norteamericanos. No solamente trasladó cuadros a Tours, también más lejos del frente, a Libourne, cerca de Floirac. Unas 172 pinturas fueron resguardadas en cajas fuertes del Banco Nacional para el Comercio y la Industria de Burdeos. La familia logró salir de Francia y en el otoño de 1940 se encontraba en Nueva York. Los cuadros fueron localizados por la brigada especial alemana y trasladados al año siguiente al Jeu de Paume de París.

Existen fotografías de fines de los años treinta de la extraordinaria colección de Robert de Rothschild ubicada en el 23 de la avenue de Marigny pero que en el momento de la invasión estaba repartida en diferentes lugares. Una de las joyas era *El astrónomo* de Vermeer adquirido en Londres en 1886 por el barón Alphonse y que ingresará en las colecciones estatales (Musée du Louvre) casi unos cien años después (1982), como forma de pago de deuda tributaria.

En 1884 la familia de Alexander Weill regresó a Francia desde California donde se habían dedicado a negocios de exportación-importación. Su hijo David se aficionó al arte después de que la familia hiciera el «grand tour», casi preceptivo para todo americano pudiente. Pintura impresionista y post-impresionista y artes decorativas del próximo y lejano Oriente, además de cuadros de Ingres y de Delacroix y esculturas de Houdon y Carpeaux, se encontraban en la colección de David Weill, iniciada en los primeros años del siglo, coleccionista que realizó donaciones a los museos franceses, tales como *El baño turco* de Ingres, el *Estudio del pintor* de Courbet, o el *Retrato de Stéphane Mallarmé* de Manet. Algunos trabajos significativos de su colección fueron enviados a Estados Unidos en 1939, otros se encontraban en el castillo de Sourches, del cual Germain Bazin estaba al cargo, en la residencia de Neuilly y en el castillo de Mareil-le-Guyon, en el Seine-et-Oise. Muchas piezas irían a parar al Jeu de Paume.

A fines de la década de los treinta la colección de pintura de las vanguardias de Pierre Weill, hijo de David, era una de las más importantes. Estaba interesado especialmente por los pintores surrealistas y en 1929 encargó a André Masson pinturas de gran tamaño para cubrir las paredes de su apartamento de la avenue Émile-Accolas que había decorado en Art deco, en cuya puesta a punto también intervienen otros artistas, como Giacometti, Jacques Lipchitz y André Lurçat. El par de pinturas del artista francés se titula *Animals Devouring Each Other* y *The Family in Metamorphosis*, los trabajos de mayor tamaño que ha realizado. La última obra puede verse en una fotografía de la «smoking room».

Tras la derrota alemana y la finalización de la guerra se rescataron unos sesenta mil objetos, cuarenta y cinco mil de los cuales retornaron a sus propietarios o a los herederos de los derechos pasando el resto a formar parte de los Musées Nationaux de Récupération (MNR) –un depósito provisional formado

por un conjunto de unas 2.058 obras devueltas a Francia tras la guerra pero no repuestas a sus legítimos propietarios o herederos– registrados con dicha abreviatura. Se ha sugerido que las obras identificadas con las siglas MNR permanezcan indisolublemente ligadas al patrimonio nacional como testimonio material de la barbarie nazi.

Según una información aparecida en *Le Monde* a partir de un informe confidencial elaborado en 1995 por el Tribunal de cuentas francés los museos del país poseen unas dos mil obras de arte procedentes de las colecciones de judíos intervenidas durante la ocupación.

Gran número de pinturas de los «ismos» –incluso impresionistas– fueron consideradas «arte degenerado», es decir, que no se adecuaban a la idiosincrasia de las ideas morales y estéticas propugnadas por el Reich. Desde 1936 se hizo campaña contra el arte moderno y mientras que Hitler inaugura en Munich la Kunsthaus alemana –en donde se veían obras que exaltaban la raza germánica, las virtudes militares y la dignidad del trabajo–, en la misma ciudad se montó oficialmente una exposición del arte prohibido en que se degradaba lenguajes como el expresionismo. Las obras peligrosas que denigran la conciencia del «nuevo hombre» fueron retiradas de los museos, una cantidad insignificante quemada en la plaza pública y en general pasaron al mercado artístico en 1939 pues los nazis eran conscientes de su extraordinario valor. Los alemanes pusieron en circulación gran cantidad de pinturas valiéndose de intermediarios de las cuales sacaban beneficio económico, siendo Suiza un país ideal para ello. También fueron frecuentes los intercambios, quedándose los marchantes suizos con las vanguardias de las cuales los americanos se nutrieron.

Se ha podido documentar la complicidad de Suiza, país neutral, en el negocio de los bienes saqueados por los nazis a los judíos, existiendo en el país helvético un interesante comercio de obras de arte. Al parecer gran número de éstas fueron enviadas al país helvético que a pesar de su neutralidad las distribuyó en el mercado artístico. Algunos profesionales suizos eran bien conocidos por los alemanes, como el responsable de la galería Fischer, en Lucerna, un lugar, según se ha señalado, para el lavado del arte expoliado. Fischer sirvió de enlace para los anticuarios alemanes (como Karl Haberstock, de Berlín) y fue el responsable de importar centenares de pinturas a Suiza durante la guerra. En 1939 una subasta organizada por Harry Fischer se encargó de vender gran número de piezas. Un listado ha sido donado por la viuda en 1997 al Victoria and Albert Museum a partir del cual se ha detectado alguna obra en colecciones públicas y privadas. Éste no fue el único anticuario que se movió en este terreno, otras son también las galerías, como la Dreyfus y la Schmidtlin, en Zurich, y diversos los nombres de corredores de obras de arte. Según la legislación helvética, tras cinco años de posesión del bien, éste se convierte en legítima adquisición pues

se ampara al comprador «de buena fe». Sin embargo tras el término de la guerra el gobierno de la Confederación bajo las presiones de los aliados ordena la restitución a sus legítimos propietarios de los bienes que han sido confiscados.

Historiadores, conservadores y restauradores norteamericanos que seguían a las fuerzas de liberación –MFAA (Monuments, Fine Arts and Archives)– tuvieron como misión localizar, clasificar y devolver los bienes culturales que los alemanes habían removido y abandonado en castillos, túneles, minas, etc., aunque no faltaron las voces que abogaban porque fueran considerados una compensación de guerra. Algunos depósitos se conocían, otros se supieron a través de informaciones obtenidas en interrogatorios o gracias al personal de los museos locales y al azar. El contenido fue ubicado en cierto número de reservas, los «collection points» (Munich, Wiesbaden, Offenbach). Después del conflicto bélico sobrevino la devolución, creándose comisiones de recuperación para determinar la pertenencia de los bienes, que no siempre fue posible. De las sesenta y un mil obras recuperadas en Alemania por las tropas aliadas, cuarenta y cinco mil fueron restituidas a sus propietarios pero muchas se encuentran englobadas en los Musées Nationaux Récupération (MNR) bajo inventarios especiales.

No deja de ser interesante cómo pasados más de cincuenta años del término de la guerra se está produciendo un movimiento por parte de los herederos de las familias expoliadas y de organismos internacionales de defensa de la conciencia judía a fin de localizar obras producto del saqueo –o de la venta más o menos forzada–, denunciar al actual propietario y reclamarlas.

En gran medida la nueva situación parte de la reclamación de dos obras de Schiele, pertenecientes a la colección Leopold (posee 152 pinturas y dibujos del artista) –adquiridas por el coleccionista, también judío, Rudolf Leopold–, que depende del estado austriaco y constituye el Leopold Museum ubicado en el MuseumsQuartier. Vistas en una exposición en el Museum of Modern Art de Nueva York a comienzos de 1998, quienes se consideran sus legítimos propietarios –la comerciante en arte Lea Bondi Jaray y el dramaturgo Fritz Grünbaum– han denunciado que son productos del saqueo por parte del III Reich, mientras que el gobierno austriaco no cuestiona la legalidad de tal colección. El departamento de Estado norteamericano dio luz verde a la confiscación de los cuadros por el fiscal de Nueva York indicando: «Tenemos que abordar las cuestiones pendientes del arte robado en la Segunda Guerra Mundial, y ese arte robado debe ser devuelto a sus respectivos propietarios». Los tribunales de Estados Unidos desestimaron tal demanda aduciendo que no tenía justificación la denuncia.

El «lobby» judío de Estados Unidos –en su capital existe un Museo del Holocausto– ha impulsado la búsqueda y la consiguiente reclamación como lógica restitución de la dignidad atropellada y masacrada aduciendo motivos étnicos.

Las incesantes reclamaciones están obligando a los museos a revisar el origen de sus fondos, cuando no se ven envueltos en la polémica y algunos ya han practicado devoluciones. Esta dinámica afecta a las colecciones del museo, pero también a su imagen e indirectamente a la preparación de exposiciones temporales puesto que los coleccionistas pueden mostrarse reticentes a la hora de prestar por temor a una intervención legal, aun a sabiendas que de sus piezas están «limpias». Los museos consideran que el vértigo de la duda y el enrarecido ambiente de las reclamaciones no favorecen los préstamos ya que estas instituciones se pueden ver inmersas en polémicas no deseadas que dañen el carácter científico de la exposición y su imagen. En enero de 1998 con motivo del caso Schiele *The New York Times* se preguntaba: «¿Qué propietario, público o privado, cederá cuadros para exhibirlos en museos de Nueva York si hay la mínima posibilidad de que se los confisquen?».

En Austria se hizo un llamamiento gubernamental a los museos en 1998 a fin de que realicen una profunda investigación documental para esclarecer el origen de sus fondos. Se ha indicado que numerosos cuadros que se conservan en la Oesterreichische Galerie de Viena (palacio de Belvedere) fueron comprados entre 1938 y 1945, cuando las familias judías sufrían el expolio o se veían conducidas a deshacerse de ellos. Recientemente el diario austriaco *Der Standard* ha denunciado que durante la anexión la Albertina de Viena logró ingresar unas 2.000 piezas, una cantidad desorbitada por lo que muchas de ellas deben tratarse de confiscaciones. Pero también entran en la duda otros museos vieneses (Kunsthistorisches, Historisches Museum) y en general austriacos (Residenzgalerie de Salzburgo, Joanneum de Graz, Ferdinandeum de Innsbruck o el Museo Regional de la Baja Sajonia).

Al parecer Gran Bretaña adquirió obras de arte en París cuando estaba a punto de acabar la guerra en 1945 y por tanto su origen podría estar en las colecciones judías. El economista John Maynard Keynes, quien trabajaba como funcionario en el departamento del Tesoro, viajó a la capital francesa acompañado del director de la National Gallery y compró en secreto veintisiete cuadros y dibujos (Delacroix, Manet, Gauguin...). Se considera que fueron pagados a través de una deuda que Francia mantenía con Gran Bretaña. La Conferencia nacional de directores de museos del Reino Unido (2000) ha hecho pública en Internet una lista de 300 obras que podrían haber sido arrebatadas a familias judías entre 1933 y 1945. Se trata de obras de arte de los siglos XIX y XX sobre todo, pero también hay pintura renacentista y barroca, de las cuales unas 100 se hallan en la National Gallery y unas ochenta en la Tate Britain. Al parecer presentan un pasado oscuro obras como el *Retrato del arzobispo Fernando de Valdés* de Velázquez, y *Fruta, plato, botella y violín* de Picasso.

Las reclamaciones de particulares a los museos han sido frecuentes en la década de los noventa. Recientemente la familia Schloss ha estado solicitando obras que considera que le pertenece. En la Biennale des Antiquaires de París en 1990 uno de sus miembros vio expuesto el *Retrato de Adrianus Tegularius* de Frans Hals en el stand de la Newhouse Gallery de Manhattan, firma que la había comprado en Christie's de Londres el año anterior en cuyo catálogo no se comentaba su oscuro origen.

Los herederos de Paul Rosenberg han demandado al Seattle Museum of Art exigiendo la devolución de un Matisse (*Odalisca*, 1928) que consideran fue robado del banco de Libourne pasando al Jeu de Paume y seguidamente introducido en el mercado. El museo, reconociéndolo, ha demandado al vendedor, la firma Knoedler & Co., en donde lo adquirió un coleccionista de la ciudad del Pacífico americano, el magnate de la madera Prentice Bloedel, en 1954, y tras su muerte (1996) la obra fue donada al referido museo. Con respecto a esta familia, Francia se niega a la restitución de *Figura en verde y rojo*, de Léger, actualmente en el Musée national d'art moderne (Pompidou) aduciendo que la verdadera propietaria sería la hija de Léonce, no de Paul. Por el contrario, la hija y la nuera del marchante han recibido en 1999 por parte del gobierno un Monet (*Nymphéas*, 1904), el cual junto con 160 piezas más se hallaba en la residencia de la familia en Floirac. Al finalizar la guerra fue enviado al Louvre en 1950 y a partir de 1975 pasa al Museo de Bellas Artes de Caen, clasificado con la abreviatura MNR. Su exposición en *Monet en el siglo XX* (Museum of Fine Arts de Boston) permitió que los herederos la vieran y consideraran su restitución.

Una institución española, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tiene una magnífica obra de André Masson, *The Family in Metamorphosis* (1929), que formó parte, como hemos indicado, de la colección de Pierre David-Weill.

Tímidas reintegraciones están llevando a cabo grandes museos. Así el Louvre ha devuelto a los herederos del coleccionista francés Adolphe Kann un dibujo de François Marius Granet, *La muerte de Poussin en presencia del cardenal Massimo*, al haber estricta constancia de que formó parte del botín que consiguieron los alemanes durante la ocupación.

En 1998 en Washington se reunió la Asociación de directores de museos de arte (con 170 representantes) a fin de estudiar la problemática de las obras de origen dudoso y enfrentarse a hipotéticas reclamaciones, tratando de poner las bases de una normativa internacional por la que podrían guiarse las autoridades judiciales. Esta organización consideró oportuno crear un «comité de hombres de buena fe» en el que debían estar presentes especialistas, no solamente americanos, que arbitrarían cuando surgiera un problema de este tipo y cuyas decisiones deberían ser cumplidas por los museos. Hay que tener en cuenta que museos de Nueva York, Boston, Seattle y Chicago han sido objeto

de denuncias. Por su parte, el director del Metropolitan Museum of Art de la ciudad de los rascacielos, Philippe de Montebello, ha declarado: «Ninguno de nosotros queremos tener en nuestras paredes cuadros u obras que tengan el estigma de haber sido saqueados o robados». Recientemente algunos museos americanos –Metropolitan y MoMA, Museum of Fine Arts de Boston y Institute of Art de Chicago– han seleccionado alrededor de 1.000 pinturas «sospechosas», es decir, de origen dudoso, que durante 1933 y 1945, años en que los alemanes se extendieron por Europa, no estaban registradas aunque tampoco se tiene constancia de que sean productos del saqueo nazi. El primero ha cuestionado 393 pinturas europeas (Monet, Sisley y Pissarro, entre otras firmas) y el MoMA unas quince. La problemática ha continuado. Recientemente (noviembre 2000) se ha anunciado que Austria devolverá dos obras de Klimt a los herederos de su antigua dueña, Hermine Lasus, quien, perseguida por los nazis, se vio obligada a venderlos a un museo austriaco. Uno de ellos, *Dama con boa* (1909), fue una de las obras más llamativas que se vieron en una exposición abierta en el Belvedere de Viena. También el Tribunal de Apelación de Colmar ha determinado que el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Estrasburgo deberá devolver un Klimt a la familia judía de Karl Grunwald, robado por los nazis en 1940 y comprado por el museo galo en 1959.

La situación se ha ido complicando pues también se ha llegado a hablar de rapiña de los franceses practicada en Alemania. La directora del museo Karl von der Heydt asegura que el Musée du Louvre posee piezas desaparecidas de la citada institución que llegaron a París en 1925 como parte del botín de guerra de los franceses durante la primera contienda mundial. Esta responsable cultural considera que fueron expoliados varios museos alemanes y austriacos mientras que la Dirección de los museos de Francia ha declarado que las obras puestas en entredicho fueron compradas en 1941 durante la ocupación nazi de Francia en «un mercado de arte». Desde 1996, por decisión del ministro de Cultura francés, Internet ofrece información de obras expoliadas por los alemanes durante la ocupación que hipotéticamente pueden ser reclamadas.

La devolución de bienes no siempre ha acarreado la permanencia de las obras en el seno de la familia sino su rápida venta. Ello no deja de ser frustrante por cuanto la mayoría ha ido a parar a nuevas manos privadas cuando se conservaban en colecciones públicas. Un caso significativo lo constituye las cuarenta y nueve pinturas que el Louvre poseía de la familia Schloss las cuales retornaron a sus primitivas manos y fueron vendidas entre 1950 y 1954. Recientemente en el maremagnum de las reclamaciones Austria ha restituido alrededor de una docena de pinturas y sesenta y nueve instrumentos musicales a la rama austriaca de los Rothschild, piezas que estaban conservadas en el Kunsthistorisches Museum. Se trata de bienes confiscados por los alemanes du-

rante el III Reich. Tras la guerra fueron oficialmente devueltos a sus legítimos propietarios que residían fuera del país del que se vieron obligados a escapar en 1938. La prohibición de exportación de bienes culturales permitía al gobierno austriaco su retención. Estas obras han podido abandonar el país tras haber realizado la familia algunas donaciones como «compensación», algo que ha sido entendido por algunos como un chantaje. La subasta de los bienes por parte de Christie's de Londres (224 lotes) fue uno de los acontecimientos culturales de 1999 pues entre éstos había ejemplares extraordinarios, como, en el ámbito de la pintura, un magnífico retrato pintado por Frans Hals. La rama francesa de los Rothschild –baronesa Batsheva, miembro de la quinta generación de la familia muerta en 1999– puso en venta en la misma casa de subastas (diciembre 2000) bienes artísticos valorados en más de 24 millones de euros, entre ellos un *Retrato de anciana* pintado por Rembrandt.

2.3.4. El saqueo ruso

2.3.4.1. De lo privado a lo público

Con motivo de la revolución de Octubre que proclamaba la socialización de los bienes privados muchas obras de arte de particulares e incluso colecciones fueron a parar a los museos, conservándose en el Ermitage de San Petersburgo y en el Museo Estatal de Bellas Artes Pouskin de Moscú, entre otros. Dos hombres hicieron posible magníficas colecciones de pintura del impresionismo y postimpresionismo: Sergey Shchukin e Ivan Morozov, confiscadas en 1918 por un decreto de Lenin. Inicialmente sus casas en Moscú se abrieron al público como museos y posteriormente en 1927-1928 los cuadros fueron reunidos en la residencia del segundo, que adquirió el nombre de Museo de Arte Moderno Occidental. En la década de los treinta con el movimiento de las colecciones por motivos políticos y administrativos el Ermitage recibió diversos ejemplares. Se trata de lenguajes que durante el período comunista se consideraron decadentes por lo cual su exhibición estuvo restringida, después excluida. Mientras al museo de la ciudad del Nevá se le asignó gran cantidad de piezas –los Picasso y los mejores Matisse entre ellas–, en Poushkin se refugiaron los impresionistas. Entre 1930 y 1934 se realiza la primera instalación de 100 pinturas en el Ermitage, museo que se vio forzado a contribuir con el referido centro moscovita con unos cuatrocientas cuadros de antiguos maestros. Recibió el museo de San Petersburgo otros 200 en 1948, fecha en que se dividieron las colecciones entre las dos ciudades llegando a unos 300 en total. En los años cincuenta se celebraron varias exposiciones con obras de las colecciones de Shchukin y

Morozov, coleccionistas que atesoraron a gran escala obras de Gauguin, Vincent van Gogh, Matisse y Picasso y que indirectamente hicieron posible que el Ermitage se convirtiera en uno de los museos donde es posible rastrear las manifestaciones plásticas desde la antigüedad hasta las primeras vanguardias.

Ivan Abramovich Morozov (1871-1921), miembro de una familia originaria de un pequeño pueblo próximo a Moscú activa en el negocio textil, estudió ingeniería en Suiza. Su hermano Mikhail (muerto en 1903) dirigió su interés hacia el arte ruso, aunque aquel también coleccionó obras de la tradición nacional llegando a poseer unas 430 hacia 1913 (en la actualidad conservadas principalmente en la Galería Tretiakov de Moscú), con paisajes de Korovin, obras de Larionov y Goncharova, Marc Chagall... Una mansión del siglo XVIII en la calle Prechistenka acorde con su posición social era el refugio de su colección sin dejar de resultar chocante lo contemporáneo en un ambiente decadente.

Morozov frecuentaba París en donde contactaba con galeristas como Vollard y directamente con los artistas. La primera obra francesa que adquirió, en 1903, fue un paisaje de Sisley, año en que también se interesa por obras de Sorolla y Zuloaga, pero al siguiente compró más pinturas de Sisley y de Pissarro así como el *Retrato de la actriz Jeanne Samary* de Renoir. En 1906 amplió su colección en el Salon d'Automne con cuadros de Bonnard (era un entusiasta de los nabis) y su primer Monet (*Vista del Puente de Watterloo*). Al año siguiente corresponden sus primeros Gauguin y Cézanne, a quien admiraba extraordinariamente comprando obras de su última etapa (*Naturaleza muerta con cortina y jarro floreado*, de hacia 1899, fue adquirida directamente a Vollard, también poseyó dos versiones de la *Montaña de Sainte-Victoire* y *Por encima de la carretera del Tholonet*). El precioso *Paisaje azul* pintado entre 1904-1906 se lo compró también al citado marchante francés en 1912. En definitiva Morozov logró hacerse con unas 130 piezas impresionistas y sobre todo de post-impresionismo.

A fin de decorar su mansión moscovita, el industrial ruso encargó paneles murales a Maurice Denis con destino a su sala de música (*Historia de Psique*), del cual había adquirido una obra en el Salón de los Independientes de 1906. En 1911 le solicitó una composición para colocar cerca de la escalera de la entrada: con el tríptico *En el Mediterráneo* se parecía acceder a un jardín de verano en la Riviera mediterránea. Su interés por Matisse queda de manifiesto en el retrato que le hiciera V. A. Serov (Moscú, Galería Tretiakov) en 1910 pues tras él aparece un cuadro del artista francés.

Procedente de una importante familia textil interesada por el arte y coleccionista de pintura antigua y moderna (contaba con obras de Monet y de Degas), Serguei Ivanovic Shchukin (1854-1937) también es una constante referencia para los museos rusos y gracias a su colección centros como el Ermitage

se han nutrido de arte moderno y contemporáneo. Entre 1898 y 1904 compró pintura del impresionismo (de Monet especialmente), después se centró en los post- impresionistas (Cézanne, Gauguin, Vincent van Gogh) y entre 1910 y 1914 fijó su atención en los fauvistas Matisse (compró su primer ejemplar en 1905) y Derain, y en el Picasso del período negro y del primer cubismo.

Shchukin recurrió para aprovisionarse principalmente a Vollard y a Kahnweiler. Como dijimos poseyó varios Cézanne (ocho fueron comprados entre 1904 y 1911), hermosas obras que se exhiben en el Ermitage como la *Dama de azul* o *Martes de carnaval* (lo consiguió en la galería Durand-Ruel). Extraordinaria en número y calidad es su colección de impresionistas (trece Monet, otros tantos Renoir, cinco Degas) y post-impresionistas (además de los Cézanne, acaparó dieciséis Gauguin).

A pesar de la espectacularidad de las pinturas de finales del XIX y principios del XX que logró atesorar, hay que destacar la extraordinaria afición de Shchukin hacia los fauvistas pues poseyó dieciséis Derain y nueve Marquet y consiguió la friolera cantidad de treinte y siete Matisse –con quien contactó personalmente–, entre ellos *La Música* y *La Danza*. Estas obras fueron encargadas por el industrial en 1909 para decorar la escalera de su palacio Trubetskoy. Llamativa resulta la posesión de cincuenta Picasso, comprometiéndose así con el nuevo lenguaje.

Este coleccionista llegó a abrir al público su casa cada domingo. En un ambiente de palacio dieciochesco con paredes enteladas, lámparas fastuosas y butacas y sofás de líneas retorcidas se colgaban cuadros con renovadores lenguajes.

Si Morozov se convirtió en ayudante del conservador de su propia colección, Shchukin abandonó Rusia en agosto de 1918 y después de pasar por Weimar se instaló en París. La hija de éste, Irina, a principios de la década de los noventa formuló una demanda de reclamación sobre las obras de arte confiscadas a su padre.

2.3.4.2. Las consecuencias de la guerra

La Segunda Guerra Mundial, denominada por los rusos la Gran Guerra Patriótica –murieron alrededor de veinte millones de personas –, ocasionó graves destrucciones en el patrimonio arquitectónico de la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. Los alemanes en su avance hacia Leningrado arrasaron sitios reales como las residencias de verano de Pushkin (antigua Tsárskoie Seló) –el palacio de Catalina II fue construido por Rastrelli en 1756, y Quarenghi levantó el clasicista palacio de Alejandro entre 1792 y 1796, conjunto ampliado a principios del siglo XIX con la «grande Orangerie», las caballerizas y el picadero– y Peterhof (o Petrodvoriets) –Catalina II amplía el pri-

mitivo palacio gracias á Rastrelli (1742-1752), en un hermoso conjunto de pabellones (el de la Ermita y el de Montplaisir) y estanques, con un amplio y pintoresco parque y con fuentes y un canal que funde una espectacular cascada con el golfo de Finlandia– reduciendo a cenizas iglesias como la de Novgorod. La mayor parte de las ciudades de Ucrania y Bielorrusia fueron desbastadas, pero también miles de obras de arte objeto del pillaje.

Stalin consideró el robo del siglo la desaparición de la cámara de ámbar del palacio de Pushkin: se trataba de un revestimiento mural llevado a cabo con este material formando composiciones, complementada por mobiliario, creado en el siglo XVIII por Andreas Sluter para el Gran Palacio Real de Berlín en la época de Federico Guillermo I de Prusia. No terminado, su destino fue una galería del castillo de Charlottenburg. El emperador prusiano en 1716 regaló la cámara al zar Pedro el Grande. El arquitecto Rastrelli en tiempos de Catalina adecuó el conjunto a uno de los salones del palacio de Pushkin, adornado también con mosaicos florentinos. Desmontados por los alemanes cuando ocuparon el palacio en 1941, los paneles fueron trasladados a Königsberg (atribuida a la URSS en 1945 a partir de la conferencia de Berlín, que adquirió al año siguiente el nombre de Kaliningrad), capital de la Prusia oriental, pero a pesar de continuos rumores que los sitúan en lugares diferentes y de algún que otro fragmento hallado aún hoy se desconoce su suerte.

Ahora bien, la guerra implicó un espectacular movimiento de bienes culturales desde Alemania hacia la Unión Soviética, país que consideró la apropiación como compensación por los daños sufridos. El Estado mayor estimó que el expolio era una contrapartida legalmente moral dadas las graves pérdidas ocasionadas por los alemanes:

> »Después de sufrir indescriptibles pérdidas a raíz de la invasión nazi, toda la nación abrigaba el mismo sentimiento. Todos decían que Alemania tenía que pagar los irreparables daños que había causado, y las pinturas eran consideradas adquisiciones legítimas. Los representantes soviéticos difícilmente se detenían a pensar que fueron los jefes nazis, no los museos de arte o los coleccionistas particulares, los responsables de las acciones del régimen hitleriano. Alemania, que había sido la primera en atacar, era vista como doblemente culpable. Las autoridades opinaban que, como la Unión Soviética había perdido muchísimos tesoros artísticos, incluso colecciones enteras, a raíz de la agresión nazi, las reparaciones eran correctas» (catálogo de la exposición *Tesoros ocultos al descubierto*, 1995).

Recientemente el director del Ermitage también ha justificado el despojo: «(...) es absolutamente normal tomar estos tesoros de arte y traerlos a Rusia

como compensación al incalculable daño causado a nuestro patrimonio cultural. No hay que olvidar que nosotros no robamos a la pobre Alemania. Alemania fue la agresora» (*ABC*, 24-12-1997).

En los últimos meses de la guerra y en los primeros años de paz, desde 1945 a 1948, la armada rusa removió más de dos millones de piezas desde Alemania trasladándolas por tierra (mediante tren) o por aire a Rusia, siendo depositadas en el Museo Estatal de Bellas Artes de Pushkin en Moscú y en el Ermitage de la entonces Leningrado. Esta acción había sido ordenada por el Comité central del Partido comunista y organizada por historiadores de arte y otros profesionales que adquirieron temporalmente rango militar y estaban uniformados.

Malenkov desde Moscú autorizó el traslado de las obras de arte. El que fuera secretario particular de Stalin, en 1944 se encargó del comité para el desmantelamiento de la industria alemana. Se dice que la iniciativa de exigir compensaciones por los monumentos y obras de arte destruidos o alterados partió del pintor soviético y especialista en arte, autor de *Historia del arte ruso* (1909-1911) y de diversas monografías, Ígor Grabar (m. 1960), quien sugirió la redacción de una lista de obras que podrían ser confiscadas de los museos alemanes y de los países aliados después de la caída de Hitler como compensación de guerra. La responsabilidad de la selección debía estar en una comisión de sabios (historiadores del arte, conservadores, directores de museos) bajo su presidencia como miembro que era la Academia de las ciencias. La publicación de estudios específicos, los catálogos y las guías de viaje facilitaban el conocimiento de los fondos de los museos.

En la relación estarían ciento setenta y nueve pinturas del Kaiser Friedrick Museum de Berlín, ciento veinticinco de la Alte Pinakothek de Munich, idéntica cantidad de los museos de Dresde (Gemäldegalerie) y Leipzig, obras del Kunsthistorisches Museum de Viena, cincuenta y dos cuadros del Szépmüvészeti Múzeum de Budapest, etc. Desde 1943 los rusos comenzaron a hacer listas de las obras de arte que debían ser confiscadas, revisadas en febrero de 1945 fecha en que Stalin firmó un decreto autorizando el trabajo de «Comisiones permanentes asentadas en los frentes de combate de la Armada roja y encargadas de confiscar armas y material en Alemania y en Polonia». Estas brigadas de los trofeos iban uniformadas para pasar desapercibidas. Los botines eran rápidamente enviados a Berlín: la isla de los museos (Museumsinsel) se convirtió en depósito de obras expoliadas y se transformó en fortaleza soviética.

Las colecciones de museos polacos y del Báltico fueron intervenidas por los soviéticos. El contenido de los museos de Poznán –una de las ciudades más antiguas de Polonia–, Tallinn –activo puerto báltico ocupado por los alemanes entre 1941 a 1944– y Riga –importante puerto del litoral báltico y centro in-

dustrial ocupado por los soviéticos en junio de 1940, tomado nuevamente por los alemanes (julio de 1941) y abandonado por estos ante la ofensiva enemiga (1944)– fue hallado en marzo de 1945 en el subterráneo de una fábrica de aviación en Hohenwalde, cerca de Meseritz, y enviado en veintidós vagones a Moscú.

Los alemanes durante la guerra habían evacuado las obras de los grandes museos principalmente a minas de sal, como las destinadas a la formación del museo de Linz. En 1940 los tesoros más importantes de Berlín fueron depositados en salas acorazadas en el Reichsbank y en inexpugnables bunkers construidos en los jardines del zoológico –situado en la futura zona de ocupación americana– y en el Friedrichshain: obras de arte pertenecientes al Kaiser Friedrich (actual Gemäldegalerie), y al Pergamón-museum (donde se encontraba el Tesoro de Troya), pero también piezas procedentes de la Armería, esculturas y joyas del Museo etnográfico (como la cabeza de *Nefertiti*), dibujos y grabados del Kupferstichkabinett del Altes Museum y pinturas de la Nationalgalerie. En 1945, unas semanas antes de la ocupación rusa de Berlín 1.225 pinturas fueron evacuadas. Un incendio ocasionado en el búnker de Friedrichshain destruyó alrededor de 400 ejemplares.

El mariscal soviético Gueorgui Zhúkov entró en la primavera de 1945 en Berlín con su división bielorrusa, firmando en mayo, en nombre de la URSS, el acta de capitulación de las tropas alemanas. En mayo de 1945 los rusos tomaron la posesión, y las brigadas de trofeos embalaron miles de piezas y las depositaron en cajas bajo las órdenes del general Zernov. Con respecto a este expolio no se trató de un pillaje –que tenía consecuencias ante el pelotón de fusilamiento– sino de una requisa de bienes culturales organizada de un modo selectivo.

Los soviéticos nunca llegaron a poseer los fondos del Kaiser Friedrich Museum en gran parte depositados en una mina de sal ubicada en la zona de ocupación americana. Sí en cambio accedieron a las colecciones de la Gemäldegalerie de Dresde, que habían sido escondidas, entre las cuales figuraba la *Madonna Sixtina* de Rafael que Stalin tanto estimara.

La situación de la Alte Pinakothek de Munich fue distinta pues al día siguiente de estallar el conflicto en 1939 se trasladaron las obras de arte progresivamente a minas de sal, conventos y otros refugios con lo cual no hubo pérdidas, mientras que la sede, debida a Leo von Klenze, recibió varias bombas incendiarias en 1943, siendo dos años más tarde prácticamente pasto de las llamas de las municiones explosivas.

La extraordinaria colección de dibujos de la Kunsthalle de Bremen –tremendamente bombardeada por los británicos con motivo de la guerra– fue depositada en 1943 en cuatro refugios, uno de ellos en el pequeño palacio de

Karnzow, a unos ochenta kilómetros de Berlín, tomado por los soviéticos al final de la guerra (50 pinturas, 1.715 dibujos, 3.000 grabados). Los dibujos llegaron a Rusia por caminos distintos. Una parte se envió al Ermitage pero otra había sido descubierta por unos soldados de un modo casual. Un capitán del ejército, Viktor Baldin, tomó 362 dibujos y dos cuadros y los llevó a Moscú y recuperaría algunos que se encontraban en casas de oficiales o de sus descendientes, si bien centenares de ejemplares siguen en paradero desconocido.

Desde febrero de 1945 se comenzó a seleccionar, empaquetar y trasladar piezas artísticas a Rusia. Cuatro envíos llegaron por tren a Leningrado desde finales de 1945 a 1946. La presencia de expertos de la Comisión de arte dirigida por Víktor Lázariev señala una nueva etapa en el expolio. Titular de la cátedra de historia del arte en Moscú, entre 1924 a 1936 había ejercido las funciones de superintendente de la pinacoteca de Moscú y del museo de bellas artes. Significativas colecciones privadas de hombres de negocio judíos que habían sido escondidas por sus propietarios o intervenidas por los nazis fueron requisadas por los soviéticos.

Melocotones, peras y uvas y la *Montaña de Sainte-Victoire*, obras de Cézanne, se consideraron perdidas tras la Segunda Guerra Mundial pero realmente se conservan en el Ermitage. Pertenecieron al berlinés Bernhard Koehler (1849-1927) quien poseía además una de las más importantes colecciones de arte contemporáneo alemán. Relacionado con los artistas de Der Blaue Reiter, emparentó con Auguste Macke al casarse con éste una sobrina suya. Fue quien le proporcionó dinero para su primer viaje a la capital francesa en 1907 y para el de Túnez, además de ayudar al *Blaue Reiter Almanach* y de pasarle una mensualidad a Franz Marc. El coleccionista acompañó a Macke a París en 1908 en donde visitaron la galería de Vollard (aquí conocieron a Degas), quien le proveía de cuadros, y las de Durand-Ruel y Bernheim-Jeune. Es el momento en que Koehler adquiere obras de Courbet, Manet, Monet y Pissarro. También coleccionó pinturas de Renoir, Gauguin y Vincent van Gogh así como una extensa representación de la producción de Cézanne. Su interés por la pintura se extendió al divisionismo encarnado en Seurat. Esta llamativa colección sería ampliada por su hijo (muerto en 1964). La mayor parte será donada a la Lenbachhaus de Munich en 1965, recoleto museo a espaldas de la Propiläenplatz.

Obras de la referida colección y de la de Gerstenberg fueron enviadas en junio de 1945 a Rusia, junto con el Tesoro de Troya y la colección de gemas de la Nationalgalerie. Otto Gerstenberg (1848-1935), próspero empresario (Seguros Victoria), era un coleccionista mundialmente reconocido. En un principio se interesó por dibujos de maestros antiguos y por grabados japoneses pero tuvo que vender parte de la colección en Suiza, lo que hizo de un modo paulatino

debido a su magnitud (se pueden identificar por el sello con la insignia de la Victoria –Niké– sobre un óvalo con las iniciales O. G., perteneciente a la sociedad de seguros de la que era director). A fines del siglo XIX y principios del siguiente coleccionó pintura inglesa, en boga en aquel momento, con obras de Constable y Reynolds, incorporando pintura española (El Greco, Goya) y holandesa del barroco (Ruysdael, Hobbema, Jan van Goyen, Steen, Van Ostade), de la que se deshizo, concentrándose en la francesa del romanticismo, del realismo (Courbet, Corot, Daumier –de quien poseía dibujos, litografías y esculturas, además de pinturas–, Dauvigny), en Manet y en los impresionistas (Monet, Degas –poseyó la *Plaza de la Concordia*–, Renoir, Sisley) –de algunos atesoraba más de cinco ejemplares–, también en Toulouse-Lautrec.

Tras su muerte, su hija vendió parte de los dibujos, y los que fueron enviados a Dinamarca para salvarlos de la guerra también se enajenaron. Parte de la colección fue depositada a partir de 1943 en el sótano de la Nationalgalerie de Berlín quedando el resto alojado en la empresa Victoria, incendiada con motivo de un ataque aéreo. La exposición *Tesoros ocultos al descubierto* (1995) celebrada en el Ermitage de San Petersburgo dio cuenta de la extraordinaria calidad de esta colección admirada aún más desde el año siguiente cuando se presentaron en otra muestra treinta y cinco dibujos de Goya del mismo propietario, a quien se los había proporcionado Aureliano de Beruete.

Hasta 1948 no fue descubierta la colección privada de Krebs. Fue una buena colección la del alemán Otto Krebs (1873-1941) quien residía en Holzdorf, aldea cercana a Weimar. Trabajó como director de la empresa Strebel dedicada a calderas de vapor. Este industrial coleccionaba arte oriental, antigüedades y gran número de pinturas modernas. En la década de los veinte compró obras de Manet y de los impresionistas (Renoir, Pissarro, entre otros), ayudado por intermediarios como Justin Thannhauser y Hugo Perls. Pinturas de Gauguin, Vincent van Gogh y Cézanne constituyen el grueso de su colección lograda a base no tanto de la cantidad como de la calidad. Krebs también poseía obras más recientes, de Toulouse-Lautrec, de los fauvistas Derain y Matisse, e incluso de Picasso. Cuando murió debido al cáncer dejó sus propiedades a una fundación para la investigación de la referida enfermedad, actualmente activa en Mannheim (Stiftung für Krebs-und Scharlachforschung).

La mansión de Krebs fue ocupada por los americanos desde abril a junio de 1945 pero éstos no tenían conocimiento de que las obras de arte estaban escondidas en un sótano. Se creyó que los avatares de la guerra las habían hecho desaparecer, sin embargo una denuncia de un historiador de arte alemán a los militares soviéticos que entraron al año siguiente hizo posible que llegaran al Ermitage noventa y ocho pinturas de esta colección, algunas de las cuales se pudieron ver en la exposición celebrada en 1995, de hecho el ochenta

por cien de lo mostrado procedía de esta propiedad. Las acuarelas de Signac que forman parte de la colección se presentaron en la exposición de dibujos celebrada en el Ermitage al año siguiente.

A Karl Friedrich von Siemens, muerto en Berlín en 1941 y miembro de una conocida familia alemana de ingenieros e industriales, le interesaba fundamentalmente la pintura impresionista. Cuando sus propiedades iban a ser confiscadas logró esconder los cuadros en los sótanos del Pergamon-museum donde fueron hallados por los rusos en 1945 y enviados al Ermitage. En la exposición de 1995 pudo verse *Interior con figuras* de Degas que formó parte de la colección.

En 1995 se indicó que el Ministerio de Cultura ruso había confirmado la existencia en su poder de dos colecciones confiscadas por los nazis en Hungría a familias judías: la de los Herzog y la de los Hatvany, enriquecidos con el comercio del azúcar, del tabaco y del acero. Al parecer unos ciento treinta y dos cuadros fueron tomados por los rusos y trasladados secretamente a Gorki.

Años antes de la muerte de Stalin (1953), Molótov había manifestado por primera vez la existencia de «trofeos» procedentes de Alemania del este. Con posterioridad la terminología empleada sería «herencia cultural de la RDA» (República Democrática Alemana) provisionalmente conservada en la Unión Soviética. Lo saqueado en la Alemania del este fue devuelto por estas fechas como un gesto de amistad entre países socialistas. Así las obras de la Gemäldegalerie de Dresde se reintegraron a su lugar originario. Antes de enviar los trofeos a la ciudad sajona se expusieron en el Museo Pushkin. Piezas de los museos de Berlín, incluido el altar de Pérgamo, y pinturas procedentes de Leipzig y de otras ciudades almacenadas en el Ermitage también regresarían, pues el conjunto museístico berlinés quedó en la parte este.

Antes de la devolución, en la prensa occidental apareció una fotografía de una rara visita de una delegación norteamericana al Ermitage en que se veían esculturas antiguas por lo que se confirmaba la fundada sospecha de que los rusos tenían obras expoliadas a los alemanes pues se podía contemplar una pieza perteneciente al Pergamon-museum.

En 1956 se produjo la devolución de bienes a Polonia desde el Museo Pushkin, que había sido su nuevo destino, aunque fue en el Ermitage donde se depositó el *Juicio Final* de Memling procedente de la Marienkirche de Danzig –llamado *Tríptico de Danzig*, se conserva en el Muzeum Pomorskie–, obra encargada por Tommaso Portinari, que curiosamente ya había sufrido el saqueo por parte de Napoleón (1807) y se llegó a exponer en el Louvre durante un breve período hasta su restitución en 1815.

En 1987 las dos Alemanias acordaron intercambiar 433 obras que habían sido retiradas durante la guerra para prevenir su destrucción o pillaje. Así, ejemplares que pertenecían a la zona que sería República Democrática Alemana

tras la contienda quedaron en la parte occidental a donde habían sido transportadas, y viceversa.

Se consideraba que las obras que en Alemania no habían aparecido tras la finalización de la guerra fueron destruidas por el acontecimiento bélico o se hallaban en paradero desconocido. Rótulos como «Perdida durante la Segunda Guerra Mundial», «Colección actual desconocida», «Se cree que fue destruida en 1945» acompañaron a las que casualmente habían sido reproducidas con anterioridad a los acontecimientos. Sin embargo también se sospechaba que los soviéticos habían practicado el expolio. La existencia de trofeos de guerra fue confirmada públicamente en 1989. Victor Baldin, un oficial ruso que había participado en el asalto de Karnzow, declaraba que había salvado 362 dibujos y pinturas pertenecientes a los fondos de la Kunshalle de Bremen y los había depositado en el Museo nacional de Arquitectura de donde fue director. Considerado secreto de Estado, la presunción cobró cuerpo en 1991 cuando *Art News* publicó un artículo sobre el expolio debido a Konstantin Akinska y Grigory Kozlov, quienes habían trabajado como conservadores. Éstos dieron a conocer sus investigaciones más extensamente en el libro *Stolen Treasure* aparecido en 1995. El ministro de Cultura, Nikolay Gubenko, lo confirmó en junio de 1991 como respuesta al revelador artículo. Sin embargo, su alcance ha ido siendo desvelado paulatinamente.

Los bienes culturales guardados en los museos rusos (»Almacenamiento especial») estuvieron ocultos a los ojos del pueblo y tan sólo una élite conocía su existencia, ni siquiera a hipotéticos estudiosos se les podía permitir el paso. No por ello dejaban de estar cuidados con el mismo celo que los propios fondos estatales. Las cuatro exposiciones temporales que se han llevado a cabo en el Ermitage y en el Pushkin han ido dando a conocer la naturaleza de un expolio del que ignoramos su verdadera dimensión. De hecho la revelación y exposición de los tesoros saqueados fue una de las noticias más llamativas de la década de los noventa a nivel cultural.

En 1992 tuvo lugar la exposición de *Dibujos europeos de los siglos xv al xx* procedentes de la Kunsthalle de Bremen, mientras era ministro de Cultura de la Federación rusa Eugueni Sidorov. Exponerlos no solamente era una confirmación oficial del saqueo sino que aparentaba una legalización del mismo. Al año siguiente, en la embajada de Alemania en Moscú varias personas entregaron una carpeta que contenía dibujos (al parecer de Durero, Brueghel, Veronés, Manet, etc.) producto del pillaje que soldados de la Unión Soviética habían practicado en el palacio de Karnzow, pero su exportación fue prohibida.

En agosto de 1992 el gobierno ruso reconoció oficialmente lo que se suponía, que el tesoro de objetos recopilados por Heinrich Schliemann estaba en Moscú. Este arqueólogo alemán se estableció en Grecia en 1868 dispuesto a encontrar

las localidades que se citan en los poemas de Homero. Lo que él creyó que era el tesoro de Príamo consiste en una abultada colección de piezas de oro, plata y piedras preciosas también denominado de Troya (en la colina de Hissarlik, al norte de Turquía), logrado por dicho arqueólogo en 1873. Asimismo estuvo activo en Micenas (1874), Orcómeno (1880), Tirinto (1884) y en las islas de Ítaca. Fue autor de obras como las tituladas *Ítaca, el Poloponeso y Troya* (1869), *Troya y sus ruinas* (1875), y, en colaboración con Dörpfeld, *Micenas* (1878) y *Tirinto* (1886). El llamado Tesoro de Troya fue por su descubridor donado a Alemania en 1881. Ante el temor de un ataque aéreo británico las piezas se trasladaron al Banco estatal de Prusia y después fueron evacuadas al bunker de Friedrichshain que al sucumbir a los bombardeos se creyeron destruidas, si bien se habían enviado a Moscú por la brigada de expertos rusos en julio de 1945. En 1996 se organizó una exposición en el Museo Pushkin (259 piezas) que tuvo una gran repercusión internacional no sólo por la belleza de las mismas sino por su «redescubrimiento». Alemania y Turquía manifestaron su derecho al tesoro, y la exposición no dejó de ser entendida como una provocación al tiempo que el mundo iba percibiendo el extraordinario alcance, por su cantidad y categoría, del saqueo ruso.

Por estos momentos se comentaba la cuestión de la reintegración del saqueo con evidentes reticencias por parte de los rusos. Vladimir Teteriatnikov, experto en arte y asesor del Parlamento ruso declaraba que «en su día, Alemania fue el agresor. Perdida la guerra, su capitulación fue incondicional. ¿Por qué tenemos pues que devolverles nada?» (*ABC*, 2-11-1994). Al año siguiente, el ministro de Cultura, Sidorov, no hablaba de confiscación o expolio sino de «objetos de arte recogidos en Alemania», así como de «arte 'reubicado'», según consta en el catálogo de la exposición que se celebró en el Ermitage. En esta ocasión se mostraron al público setenta y cuatro pinturas mayormente del impresionismo y post-impresionismo, procedentes de colecciones privadas alemanas, además de un Monet del museo de Bremen. Se trató de una exposición sensacional pues desvelaba la riqueza de fondos de estos períodos que poseen los rusos, debidos en gran parte al expolio. Con anterioridad algunas de ellas habían sido prestadas con motivo de exposiciones temporales. Tan sólo dos se habían reproducido en color, mientras que un elevado número no había sido dado a conocer. La exposición fue un acontecimiento internacional siendo visitada por 600.000 personas, de las cuales casi la mitad eran extranjeras

En 1996 el Ermitage organizó una exposición con fondos de dibujos y acuarelas procedentes de colecciones privadas alemanas (Gerstenberg, Koehler, Krebs), que se consideraban desaparecidos, conocidos solamente por pequeñas fotografías en blanco y negro pero otros ignotos: *Los dibujos reencontrados*.

Obras maestras de colecciones alemanas anteriores a la guerra. Con motivo de la presentación, en el catálogo el ministro de Cultura hablaba de que las obras de arte expuestas podrían denominarse «prises de guerre», es decir, botines, e incluso «prisonniers de guerre» (prisioneros de guerra). La mayoría de los dibujos se expusieron en ese momento por primera vez. Nombres como Goya, Ingres, Delacroix, Daumier, Menzel, Cézanne, Vincent van Gogh, Nolde, Archipenko, etc. dan idea de la categoría de las colecciones de dibujos modernos y contemporáneos que conserva el Ermitage tras el expolio.

Evidentemente, Rusia no es la propietaria legal de las obras saqueadas en Alemania. Desde hace décadas Alemania Federal, y después la reunificada, revindica en balde la devolución de doscientas obras de arte aproximadamente, además de dos millones de libros y material archivístico. Desde 1990 Moscú y Bonn –Gorbatchev y Kohl– mantenían conversaciones sobre el futuro del patrimonio cultural expoliado, y en el tratado de Amistad de dicho año se contemplaba la cooperación de las instituciones culturales de ambos países, a través de catalogaciones, exposiciones temporales, etc. e ir preparando el camino de las restituciones. En octubre de 1991 la agencia de noticias alemana ADN indicaba que Yeltsin –presidente de la Federación rusa– estaba dispuesto a devolver un conjunto de piezas saqueadas por los soviéticos como un gesto de buena voluntad ante su visita oficial a Alemania. Este planteamiento parece que se recoge en el convenio de Cooperación Cultural de 1993. Las buenas relaciones, tras la caída del muro, entre este país y Alemania, y en especial entre Helmut Kohl y Boris Yeltsin, hicieron posible que la nación germánica albergara esperanzas de recuperar el patrimonio saqueado compensando económicamente a Rusia y de hecho aquí se decidió crear una Comisión de Estado para la restitución de bienes culturales. El ministro de Cultura indicaba en 1995 que al mostrar las obras a través de exposiciones «Rusia pone de manifiesto la voluntad con que está llevando a cabo la difícil tarea de encontrar una solución adecuada», según expresó en el catálogo de la exposición celebrada en el Ermitage, la cual consideró un acontecimiento «que favorecerá la causa de la cultura universal generando un sentido de confianza mutua y ayudándonos a todos a resolver nuestras diferencias mediante el diálogo constructivo, por prolongado que éste sea, antes que mediante la confrontación». El director del Ermitage, Mijail Piotrovski, opinaba recientemente que la organización de proyectos comunes y exposiciones conjuntas entre Rusia y Alemania sería una vía imaginativa que permitiría «acercar posturas paso a paso», pero que «juristas, políticos y diplomáticos tendrán que decidir sobre el futuro de estas obras».

En 1995 el Comité de ciencia, cultura y educación de la Cámara alta del Parlamento aprobó una ley federal titulada «Sobre el derecho de la Federación

rusa de poseer bienes culturales transferidos a su territorio con motivo de la Segunda Guerra Mundial», resolución tendente a la nacionalización del expolio la cual salió adelante por 450 votos contra 303, faltando la firma de Yeltsin. A comienzos de 1997 se dio por zanjado el tema: los diputados se mostraron unánimes en legitimar el botín ya que votaron la ley que convierte el referido tesoro en «propiedad de la Federación Rusa y el Estado Federal», con sólo cuatro abstenciones y un voto en contra. Dicha ley se aplica a los bienes culturales «retenidos en territorio de la URSS durante la II Guerra Mundial a título de compensaciones, sean quienes sean sus propietarios actuales o las circunstancias en las que [las obras] fueron retenidas», pudiendo devolver «recuerdos» personales, archivos familiares, fotografías o cartas «por razones humanitarias». Seguidamente la Cámara baja ha hecho lo propio, por 140 votos a favor y ninguno en contra, sin dejar lugar a dudas sobre las pretensiones de los representantes del pueblo de la Federación rusa, al considerar los bienes saqueados compensaciones culturales por los daños y la destrucción ocasionados en territorio soviético. En 1998 el presidente ruso firmó la polémica ley aunque se anunció la presentación de un recurso de anti-constitucionalidad, si bien al año siguiente el Tribunal Constitucional la confirmó.

En abril de 2000 se ha procedido a un intercambio de bienes culturales entre Alemania y la Federación rusa, aireado por los medios de comunicación con la presencia de los dos ministros de Cultura. El país germánico ha devuelto un fragmento de la cámara de ámbar del palacio Pushkin y Rusia 101 dibujos, grabados y acuarelas procedentes del Museo de Bremen. *101 hojas de Bremen* es el título de la exposición que se presentó en Berlín en el verano (con la presencia de Putin y Schröder) y desde julio en los fondos del museo de Bremen. Según se ha indicado unas 364 piezas siguen retenidas en el Ermitage y un número no precisado se halla en el Museo Pushkin de Moscú; varias fueron a parar a los Estados Unidos después de que se conociera su existencia en 1993 cuando el Museo de Azerbayán (Bakú) proyectó exponerlas. Aún en la tardía fecha de julio de 2001 la cuestión de las devoluciones seguía viva pues el gobierno americano restituyó a Alemania doce dibujos procedentes del saqueo de Bremen. La entrega de un mosaico florentino y una cómoda rococó de ámbar se ha producido en el referido palacio ruso con asistencia del presidente electo, Vladimir Putin. Se cree que para 2003, año en que San Petersburgo festejará el 300 aniversario de su fundación, estará totalmente reconstruida la famosa sala.

A ciertos museos no alemanes también les ha afectado el expolio practicado por los rusos en suelo germánico. Así, decenas de dibujos que formaron parte del Boymans-van Beuningen Museum de Rotterdam y se vendieron a los

alemanes con destino al museo que Hitler pensaba levantar en Linz se encuentran ahora en Rusia (se calcula que unos 360).

El temor de que los préstamos no regresen debido a reclamaciones en el país de destino se contempló recientemente con motivo de la exposición *Cinquecento veneto* provista de treinta y siete obras procedentes del Ermitage inaugurada en septiembre de 2001 en el Museu d'Art de Catalunya: parece que ha sido imprescindible un certificado del Ministerio de Educación y Cultura que garantizase la salida del país de las piezas.

Bibliografía

Akinsha, K.; Kozlov, G.; Hochfield, S., *Stolen Treasure: The Hunt for the World's Lost Masterpieces*, Londres, 1995.

Antigüedad, M. D., «La primera colección pública en España: El Museo Josefino», *Fragmentos*, 1987, nº 11, pp. 67-85.

Barskaja, A. G., *Impressionist and Post-Impressionist paintings in Soviet museums*, Nueva York, Facts on File, 1985.

Bassegoda i Hugas, B., «El Escorial como museo o galería de pinturas», en *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Argentaria, 1998, pp. 133-165.

Bolaños, M., *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Trea, 1997.

Burrus, Ch. (y otros), *Art collectors of Russia. The Private Treasures Revealed* (1992), Londres-Nueva York, Tauris Parke Books, 1994.

Carducci, G., *La restitution international des biens culturels et des objets d'art volés ou illicitement exportés (Droit commun, Directive CEE, Conventions de l'Unesco et d'Unidroit)*, París, L.G.D.J., 1997.

Feliciano, H., *The Lost Museum. The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest works of Art* (1995), Nueva York, BasicBooks, 1997.

Gaya Nuño, J. A., *La pintura española fuera de España (Historia y Catálogo)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.

Gaya Nuño, J. A., *El arte europeo en peligro y otros ensayos*, Barcelona, Edhasa, 1964.

Hempel Lipschutz, I., «El despojo de obras de arte en España durante la guerra de la independencia», *Arte Español*, 1961, pp. 215-270.

Ilatovskaya, T., *Master Drawings Rediscovered. Treasures from Pre-war German Collections*, Nueva York, 1996.

Kauffmann, C. M., *Paintings at Apsley House. Wellington Museum*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1965.

Kauffmann, C. M., *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1982.

Kostenevich, A., *Tesoros ocultos al descubierto. Obras maestras impresionistas y otras importantes pinturas francesas conservadas en el Museo Estatal del Ermitage, San Petersburgo*, Moscú, Ministerio de Cultura de la Federación Rusa-San Petersburgo, Museo del Ermitage-Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1995.

Kostenevich, A., *French art treasures at the Hermitage: splendid masterpieces, new discoveries*, Nueva York, H. N. Abrams, 1999.

Kostenevich, A., *Bouguereau to Matisse: French art at the Hermitage. 1860-1950*, Londres, Booth-Clibborn, 1999.

Liechtenhan, F.-D., *Le grand pillage. Du botin des nazis aux trophées des Soviétiques*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1998.

Madrazo, M. de, *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores (Relaciones Culturales), 1945.

Marín-Medina, J., «Shchukin y Morozov, el coleccionismo en Rusia», en *Grandes coleccionistas. Siglos XIX y XX*, Madrid, Edarcon, 1988, pp. 31-34.

Merino de Cáceres, J. M., «Arthur Byne, el saqueador», *Descubrir el Arte*, 2001, nº 32, pp. 102-104. «Ávila, un expolio histórico», *Descubrir el Arte*, 2001, nº 31, pp. 102-104.

Merino de Cáceres, J. M., «Expolios de arte religioso», *Descubrir el Arte*, 2001, nº 34, pp. 112-114.

Merino de Cáceres, J. M., «La rocambolesca historia de Sacramenia», *Descubrir el Arte*, 2002, nº 35, pp. 102-104.

Merino de Cáceres, J. M., «El exilio del monasterio de Óliva», *Descubrir el Arte*, 2002, nº 36, pp. 106-108.

Merino de Cáceres, J. M., «San Martín de Fuentidueña en Manhattan», *Descubrir el Arte*, 2002, nº 38, pp. 96-98.

Navascués, P., «Ávila, un expolio histórico», *Descubrir el Arte*, 2001, nº 31, pp. 102-104.

Nicholas, L. H., *El saqueo de Europa. El destino de los tesoros de Europa en el Tercer Reich y la Segunda Guerra Mundial* (1994), Barcelona, Destino, 1996.

Norman, G., *The Hermitage. The Biography of a Great Museum* (1997), Londres, Pimlico, 1999.

P. G. A., «Ropas, alhajas, cuadros y libros del Escorial recobrados después de la guerra de la Independencia», *La Ciudad de Dios*, 1908, LXXV, pp. 55-107.

Petropoulos, J., *The Faustian bargain: the art world in Nazi Germany*, Nueva York, Oxford University Press, 2000.

Pillages et restitutions. Le destin des oeuvres d'art sorties de France pendant la seconde guerre mondiale (Actas del coloquio, 1996), París, Direction des musées de France, 1997.

Prat, V., «Le trésor de Troie enfin redécouvert», *Le Figaro Magazine*, nov. 1995.

Roux, E. de; Paringaux, R.-P., *Razzia sur l'art. Vols, pillages, recels à travers le monde*, París, Fayard, 1999.

Rubens copista de Tiziano, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1987.

Schloss (Collection): oeuvres spoliées pendant la Deuxième Guerre mondiale non restituées. 1943-1998, París, Ministère des Affaires étrangères, 1998.

The Spoils of War. Worls War II and Its Aftermath: The Loos, Reappearance, and Recovery of Cultural Property, ed. por E. Simpson, Nueva York, Harry N. Abrams, 1997.

Yakobson, S., «Russian Art Collectors and Philanthropists: The Shchukins and the Morozovs of Moscow», *Studies in the History of Art* (National Gallery), 1974, VI, pp. 156-173.

2.4. La compra como medio de enriquecimiento

El museo debe tener las puertas abiertas a futuros ingresos. Ni siquiera puede ser una excusa la falta de espacio por cuanto es un problema coyuntural. Ahora bien, hay museos que tienen colecciones cerradas. Se trata de centros que surgen a partir de colecciones privadas – como la Wallace Collection de Londres, la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, o la Calouste Gulbenkian de Lisboa–, que se abren al público con un carácter compacto.

Según la Ley 16/1985 de 25 junio del Patrimonio Histórico Español una de las funciones de los museos es la de adquirir «conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural» (Capítulo II, Artículo cincuenta y nueve). La compra con destino al museo retira el bien cultural de las manos privadas o del mercado artístico y lo instala en una institución de carácter permanente y público. El museo como oposición a la colección particular y al comercio. Además, es un sistema que facilita la conservación del bien y su pervivencia para que las generaciones venideras puedan estudiarlo y estimarlo como testimonio cultural.

Se ha indicado que la adquisición junto con la restauración es una de las cuestiones más delicadas a la que se enfrentan los responsables del museo, no exenta de polémica pues se puede dudar de la conveniencia de contar con determinada pieza, de la calidad, de su origen, del precio pagado, etc. La compra no siempre obedece a una política de adquisiciones pues el museo acostumbra estar a expensas de las posibilidades que surgen en el mercado, de la ley de la oferta y la demanda. Los responsables de los departamentos del museo deben estar a la expectativa, recabar información sobre hipotéticas ventas y controlar los catálogos de las casas de subasta.

Los museos suelen disponer en el presupuesto ordinario de una partida destinada a compras. Los españoles de titularidad estatal dependen del Ministerio de Educación y Cultura, que puede proporcionar una partida extra. El Estado también contribuye puntualmente a cubrir los gastos de alguna adquisición realizada por el museo –como ha ocurrido con el *Martirio de Santiago* de Francisco Zurbarán, obra perteneciente a los fondos del Museo del Prado (1987), con *Santa Bárbara*, el flamante Goya que ha ingresado en el museo nacional (invierno 2001) o con los últimos Picasso y Miró del Reina Sofía–, y asimismo proporciona mediante iniciativa propia gran número de bienes, compra que queda plasmada a través de una Resolución o mediante Orden Ministerial (O. M.). El Ministerio de Educación y Cultura a propuesta, o por resolución, de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales adquiere bienes con destino al museo que considere oportuno. La Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español puede informar sobre

la conveniencia de una compra y hacer proposiciones al respecto; una de sus funciones es valorar los que el Ministerio de Educación y Cultura proyecte adquirir con destino a bibliotecas, archivos y museos de titularidad estatal.

En las Comunidades Autónomas los gobiernos respectivos (Generalitat, Junta, Gobierno) y las Administraciones provinciales y locales (Diputaciones, Cabildos, Ayuntamientos...) ya sea a través del presupuesto ordinario como mediante específicos casos ejercen esta función. De cualquier modo el Ministerio de Educación y Cultura tiene potestad para efectuar compras con destino a museos de titularidad estatal cuya gestión ha sido transferida a los poderes autonómicos.

En los museos que constituyen entes autónomos, como el Prado y el Reina Sofía con la categoría de «nacional», es el patronato –consejo formado por varias personas que ejercen funciones rectoras, asesoras o de vigilancia–, el órgano que toma la decisión de compra mediante acuerdo. En el patronato puede constituirse una Comisión Permanente con carácter decisorio o determinados miembros formar un comité de compras que se encarga de estudiar las ofertas y posibilidades.

Los museos también logran obras gracias a una de las funciones que ejercen las asociaciones de amigos de los museos (particulares, empresas, instituciones...). Las contribuciones anuales de sus miembros pueden hacer posible adquisiciones para el museo que tanto estiman, actuando así como virtuales donantes. La mayoría de los museos aportan información sobre este tipo de ingreso en la cartela que identifica la pieza, en términos semejantes a la que acompaña a *Waterfall*, lienzo de Arhile Gorky conservado en la Tate Modern (Londres): «Purchased with assitance from Friends of the Tate Gallery 1971». A veces se trata de donaciones específicas que se realizan en beneficio del museo a través de la asociación.

La Fundación de Amigos del Museo del Prado –creada en 1986– ha realizado desde su nacimiento varias adquisiciones significativas, como un cuadro de Juan van der Hamen (entregado por la Fundación Bertrán de Barcelona en 1986), que motivó una exposición temporal –*Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del «Retrato de enano» de Juan van der Hamen)*– celebrada el referido año; el *Martirio de san Esteban*, de Pietro Cavallino (1988), que se incorporó a una pareja de lienzos dedicada a Tobías; un magnífico *Autorretrato en el estudio*, de Luis Paret y Alcázar (donado para conmemorar el XV Aniversario de su creación), etc. Por su parte, el Reina Sofía obtuvo en 1996 mediante este sistema un cuadro de Motherwell.

En el Musée du Louvre también se hace reconocimiento público de esta modalidad, así, en la cartela que identifica el *Bautismo de Cristo* de Cornelis van Haarlem se indica que fue adquirido por la Sociétè des Amis du Louvre en 1983.

En Gran Bretaña, los American Friends of The National Gallery han enriquecido los fondos del referido museo. Se trata de una institución a través de la cual organismos como la Heritage Lottery Fund y particulares como J. Paul Getty, Jr. han contribuido a este incremento (*San Jerónimo*, obra de Durero, fue comprada en 1966 con el referido esfuerzo). Junto con el National Heritage Memorial Fund y el National Art Collections Fund, la National Gallery ha obtenido en 1992 *Joven mujer con una ardilla*, cuadro de Hans Holbein el Joven que hace compañía al emblemático de *Los embajadores*. En los museos holandeses la actividad de las fundaciones de amigos de los museos es crucial y gracias a ellas han ingresado en museos como el Mauritshuis de La Haya importantes piezas, ya por cuenta propia ya con la ayuda de otras asociaciones y particulares.

En alguna ocasión los fondos destinados a la compra de una obra están relacionados con los beneficios logrados con la venta del catálogo de una exposición. Así, el patronato del Museo del Prado compró en 1991 *Bodegón de caza, hortalizas y frutas* de Juan Sánchez Cotán por un precio de 450 millones de pesetas, de los cuales 250 correspondieron a las ganancias de la venta del catálogo de la muestra que organizó el museo sobre Velázquez (1990), los otros fueron aportados a partes iguales por el museo y el Banco Hispano Americano. Del catálogo se vendieron unos 250.000 ejemplares a un precio de 3.500 de pesetas (21,03 €).

El viejo sistema de adquisición de colecciones enteras lo puso en práctica el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York al comprar la de Giuseppe Panza (unas 2.500 piezas). La sede de Bilbao ya ha sido escenario de la exhibición de unas cien obras (en el año 2000), un espacio apto para el silencio imponente del gran formato.

Hay adquisiciones espectaculares que afectan a un bloque de obras que constituye una colección privada o parte de ella, como es el caso de la del barón Thyssen-Bornemisza por parte del Estado español (alrededor de 300 millones de euros). Prestada por cierto tiempo con un desembolso económico anual por parte del gobierno, finalmente fue comprada y con ella se abrió un museo en Madrid con el nombre de su anterior propietario. Recientemente el Parlamento alemán dio el visto bueno a la adquisición de la colección Heinz Berggruen, la cual está expuesta en el museo que lleva ese nombre (Berlín) desde 1996. El Estado, la ciudad alemana y patrocinadores costearán los 205 millones de euros mediante los cuales unas 170 obras de arte moderno se integrarán dentro de diez años –cuando finalice el pago– a los fondos de la Neue Nationalgalerie.

En escasas ocasiones los museos han recurrido a la suscripción popular. Se trata de una llamada que hace la institución para lograr una obra de singular relevancia artística al no disponer de medios para su adquisición. Al mismo tiem-

po se hace partícipe al pueblo que se siente inclinado a aportar su grano de arena. Con esta modalidad, en 1926 ingresó en las colecciones estatales francesas *El taller* de Courbet, pero gran resonancia tuvo el caso de la entrada en el Musée du Louvre de *Santo Tomás con una pica*, lienzo de Georges La Tour, la primera obra del museo que se adquiere a través de este sistema. La cartela que la identifica especifica este tipo de ingreso que, en cualquier caso, también se realizó gracias al legado de Mme Granday-Prestel. Fue un llamamiento casi dramático por parte del director de los Musées de France a través del boletín del museo, *La Revue du Louvre*, que reprodujo la obra en la portada, anunciando que la obra, en caso de no recibir respuesta positiva, iría a parar a manos privadas (1988, nº 2): «La chef-d'oeuvre de Georges de La Tour reproduit en couverture entrera-t-il dans les collections du Louvre? Cela dépend de vous. (...) Aidez-nous à réunir cette somme. Aidez-nous à garder pour le patrimoine national un chef-d'oeuvre de la peinture française. La sort de ce tableau exceptionnel est entre vos mains». Las expectativas se desbordaron pues se consiguió más dinero de lo que costaba. En La Haya, en 1992 la prensa dio un aldabonazo a fin de reunir recursos para la adquisición del *Retrato de Constantijn Huygens y de Suzanna van Baerle* (h. 1635), pintado por Jacob van Campen recibiendo una rápida réplica. Expuesta en el Mauritshuis como un depósito permanente de la Fundación Amigos del museo, se trata de una obra de gran interés para los holandeses pues representa al que fuera secretario de tres stathouders, quien jugó un papel significativo en la creación de las colecciones de arte principescas. Músico y poeta, el matrimonio sostiene una partitura, símbolo de armonía. Hay que tener en cuenta que los retratos dobles son raros en la pintura holandesa, siendo lo usual a nivel europeo los «pendants».

Por medio de suscripción pública (1919) el Museo del Prado posee un cuadro de altar del siglo xv atribuido por unos a Paolo de san Leocadio, por otros a Francesco Pagano. Como indica Pérez Sánchez, resulta una pena que esa decisión de convocatoria popular no se pusiera más en práctica, ante «obras de mayor significación que abandonaban España por aquellas fechas en silencio o sin encontrar la audiencia necesaria en la conciencia nacional para que se alzaran voces en su defensa. Piénsese en tantísimos Grecos, en tantos Zurbaranes o –caso límite– en la obra maestra de Hugo van der Goes que salía del colegio del cardenal de Monforte de Lemos, para el museo de Berlín en 1914, y que se llegó a discutir si era o no pieza de verdadera importancia y significación, y tuvo incluso las bendiciones del patronato del colegio que era nada menos que el presidente del Patronato del museo: el duque de Alba».

No siempre la obra comprada para determinado museo tiene en éste su destino, pues se envía a otra institución en calidad de depósito. Se aducen diversos motivos, uno de ellos puede ser el origen del artista. Así, los dos Mateo

Cerezo adquiridos por la Administración del estado para el Museo del Prado (*Magdalena penitente, Ecce-Homo*) están depositados en el Museo de Bellas Artes de Burgos.

En las cartelas que identifican la pieza es probable que se especifique que ha sido comprada, el medio e incluso que aparezca la fecha, tal como vemos en el Musée du Louvre. En los museos franceses se indica el hecho de haber sido comprada en uno de los salones (exposiciones que se celebraban en el Salon carré) seguido del año.

Hay museos que suelen dar información sobre las últimas compras. El Louvre consagra una sala para «Le tableau du mois», dedicada a la presentación de una obra por algún motivo de actualidad, la adquisición entre ellos. En ésta, dos paneles encristalados muestran fotografías correspondientes a pinturas adquiridas recientemente, tanto de las llamadas escuelas extranjeras como de la nacional. En el Rijksmuseum de Amsterdam es un reducido espacio el destinado a este fin, identificado en holandés e inglés.

2.4.1. Colaboración de particulares y asociaciones

Ya sea por la toma de conciencia de las dificultades que tienen los museos para adquirir obras en un mercado competitivo, como por la estrecha relación personal con el museo y la admiración hacia sus colecciones, hay personas que destinan cantidades de dinero o el beneficio de sus negocios –en Estados Unidos conocido con el término de «Fund» (Fondo)– con la exclusiva finalidad de comprar obras de arte para los museos. Fundamentalmente para la National Gallery de Washington ha sido el fondo Ailsa Mellon Bruce, hija del fundador, la mayor donante financiera que ha tenido el museo, fallecida en 1969. El Metropolitan Museum of Art de Nueva York es una institución extraordinariamente enriquecida con el tipo de legado a base de beneficios económicos. De tal manera, de la temprana fecha de 1901 es un legado de casi siete millones de dólares para la adquisición de obras de arte correspondiente al magnate Jacob S. Rogers. Con la referencia Rogers Funs y el año de adquisición se identifican las obras que han ingresado gracias a este filántropo, considerado como «el hombre más ruin de Patterson, New Jersey» por haber desheredado a la familia en beneficio del museo. Se trata de una dotación que, según ha opinado el director actual, «aún hoy sigue siendo la base de nuestra capacidad adquisitiva». Los nombres de Isaac D. Fletcher, Artur Hoppok Hearn, John Stewart Kennedy y otros están eternamente ligados al enriquecimiento del Met con obras señeras.

En países europeos las donaciones monetarias de particulares llegan a ser relevantes en la adquisición de obras de arte, quedando en el anonimato o

haciéndose públicas en las cartelas que las identifican. Por ejemplo, el último barón H. H. Thyssen-Bornemisza ha contribuido a la compra de piezas por parte del Mauritshuis, testimonio de su vinculación familiar a Holanda. También gracias a este benefactor ha entrado el *Florero* de Jan Davidsz de Heem (1993) y el *Paisaje con cottages* de Hobbema (1994). En cualquier caso, no se oculta que existan desgravaciones fiscales. En la legislación española (Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español) entre las medidas de fomento el artículo setenta dice lo siguiente: «Los contribuyentes del Impuesto sobre la Renta de las personas Físicas tendrán derecho a una deducción sobre la cuota equivalente al 20 por 100 de las inversiones que realicen en la adquisición,... de bienes declarados de interés cultural, en las condiciones que por vía reglamentaria se señalen. El importe de la deducción, en ningún caso, podrá exceder del 30 por 100 de la base imponible».

En Holanda una organización privada que interviene para facilitar la financiación de la compra de obras de arte ha jugado un papel relevante haciendo posible el ingreso en museos como el Rijksmuseum y el Mauritshuis de importantes pinturas: Voreniging Rembrandt. Es la que ha ayudado en la compra de obras como *La carta de amor* y *La lechera*, de Vermeer (1893), el *Retrato de Ramón Satué*, de Goya (1922), expuestas en el Rijksmuseum, y en el museo de La Haya de pinturas de Pieter van Anraadt (1977), Jan Davidsz de Heem (1993), Meindert Hobbema (1994) y, en 1999, del *Retrato de un anciano*, de Rembrandt. En una sala del Mauritshuis una hucha sobre una mesa es una invitación de la Vereniging Rembrandt al visitante a fin de participar en la adquisición y conservación de «importantes objetos de arte holandés». En este museo otras asociaciones han ayudado en el enriquecimiento de las colecciones, como la Fundación Johan Maurits van Nassau, también la Dutch Sponsor Lotery, la Algemene Loterij Nederland, etc.

The National Art Collections Fund ha hecho posible el enriquecimiento de los fondos de los museos británicos. Se trata de una asociación fundada en 1903 que con la contribución anual de sus socios –más de 125 mil– ha ayudado a cientos de galerías y museos a adquirir más de 100 mil obras de arte, entre ellas la *Inmaculada* de Velázquez conservada en la National Gallery de Londres. Ha actuado independientemente o en colaboración con particulares, tales Samuel Courtauld, Joseph Duveen (entre los tres se compró en 1929 *La familia Vendramin* de Tiziano, expuesta en la referida galería). Recientemente (1999) ingresó en la Tate una escultura de David Smith, considerada la más importante en manos privadas, *Wagon II* (1964), gracias a la financiación del America Fund for the Tate Gallery con la ayuda del National Art Collections Fund. El Heritage Lottery Fund ha participado en la compra de obras para la citada pinacoteca nacional: desde su lanzamiento en 1994

el juego ha canalizado cerca de 2.500 millones de euros en beneficio de museos y galerías del Reino Unido.

En Francia el Fons du Patrimoine ha contribuido a la amplitud de colecciones como las del Musée national d'art moderne (Pompidou), donde surge frecuentemente el nombre de la Scaler Foundation como uno de los benefactores (obras de Braque, Dubuffet...).

En 1897 se fundó la Kaiser-Friedrich-Museums-Verein en Berlín, una sociedad formada por benefactores que apoyaron notablemente a Bode, director de los museos prusianos, en su esfuerzo por enriquecer el patrimonio muséistico del referido museo; incluso uno de sus directores, James Simon, donó su rica colección de escultura, pequeños bronces y pinturas (1904,1920).

En España, los fondos del legado conde de Cartagena permitieron al Museo del Prado la adquisición de diversas obras de interés entre los años treinta y cuarenta. *Santa Ana, la Virgen, santa Isabel, san Juan y Jesús niño*, tabla de Yáñez de la Almedina, pintor leonardesco del siglo XVI, fue adquirida a la parroquial de Infantes (Almedina) en 1941, mientras que la estupenda *Santa Faz* de El Greco es un lienzo comprado a la parroquia de Móstoles en cuya sacristía se conservó hasta la guerra civil.

Varias pinturas del barroco español, importantes en el conjunto de las colecciones del Prado, conviene reseñar en este legado. *San Jerónimo*, de Valdés Leal, firmado, fue adquirido en enero de 1936 en Londres y perteneció a la colección de Luis Felipe de Orléans, el segundo lienzo de este prolífico artista que ingresó en el Prado. El referido año también se compró el magnífico *Retrato de caballero*, cuadro firmado por Maino que hubiera pertenecido a la infanta doña Cristina, viuda de Sebastián Gabriel. Desde 1940 se conserva en el Prado un significativo cuadro de Ribalta representando a *Cristo abrazando a san Bernardo*, obtenido con el referido legado. De Francisco de Zurbarán entró en 1936 el lienzo con un tema interesante: *San Lucas como pintor, probable autorretrato, ante Cristo en la cruz*, el cual también perteneció a la colección del infante Sebastián Gabriel. Un estupendo *Bodegón*, singular pieza de Felipe Ramírez de simbólico significado, fue comprado por este medio en 1940.

De Luis Paret y Alcázar ingresó en el Prado el *Baile de máscaras*, adquirido en 1944, que perteneciera a su protector el infante don Luis de Borbón. También al siglo XVIII pertenece la obra de un artista bien representado en nuestra pinacoteca nacional, Giovanni Battista Tiepolo, de quien se compra en París con fondos del legado del conde de Cartagena el *Ángel con corona de azucenas* (1933).

Manuel Villaescusa Ferrero, abogado madrileño fallecido en accidente de tráfico en febrero de 1991, fue un donante atípico pues se convirtió en benefactor del Museo del Prado no con la entrega material de obras de arte sino que gracias a su voluntad testamentaria la institución se convirtió en heredera de

sus bienes (una fortuna próxima a los 42 millones de euros) aunque con la condición explícita de que los beneficios revirtieran en adquisiciones. A pesar de que su deseo era que el Prado adquiriera preferentemente una sola obra, la que el patronato juzgara más interesante y que saliera a la venta pública en el extranjero, la fortuna de Villaescusa ha proporcionado un número considerable de ejemplares. Si en un principio se adoptó el término legado al referirse a estas obras, recientemente se emplea el de «fondo», al tratarse originariamente de un aporte económico y no de bienes artísticos.

A propuesta del director del Museo del Prado se creó una comisión que se debía encargar de analizar las hipotéticas adquisiciones. El legado Villaescusa se presentó al público en 1993 y ya en la introducción al catálogo se resaltaba el ingreso de piezas interesantes pero reconociendo la compra de otras sin tanta trascendencia.

Cuatro tablas al temple con escenas de la *Vida de santa Ursula*, de ámbito valenciano, adquiridas en 1992 (478.000 euros), enriquecen la exigua representación de pintura medieval. El *Retrato de la reina Isabel la Católica* fue comprado a Stanley Moss en 1993 (249 millones) –se presentó en Madrid y en Barcelona a cargo de la firma de subastas Christie's en abril de 1992 previamente a la subasta del siguiente mes (con un precio de salida de 120.000 euros)–, como obra del «Circulo de Juan de Flandes». Se ha indicado que se compró tanto por el interés artístico como por el simbólico ya que se trata de una reina que inició en España el fenómeno del coleccionismo.

Como obra de Yáñez de la Almedina (con tal adscripción figura en el catálogo) fue adquirida en 1992 en Edmund Peel & Asociados (478.000 €) una apaisada tabla con la escena de *Cristo resucitado con María y los padres del limbo*, publicado por Angulo como obra suya o de taller. Después de su polémica compra fue considerado de Martín Gómez el Viejo y actualmente se le atribuye a Yáñez en colaboración con el Maestro del Grifo. La *Fábula*, pequeño cuadro de El Greco – proporcionado en 1993 por Stanley Moss (3 millones)–, cubre una laguna iconográfica pues en el museo predominan retratos y temática religiosa, obra que ya se había presentado en el Prado con motivo de la exposición *El Greco de Toledo* (1982). La *Epifanía* de Luis de Morales adquirida en 1992 a don Vicente y doña Josefina Giner de los Ríos (354.000 €), insiste en la producción de un pintor ya suficientemente representado en el museo. El *Retrato de familia*, tabla del flamenco Adrianz Thomas Key –adquirida en diciembre de 1991 en Christie's por 433.000 €–, firmada y fechada en 1583, es la única obra de este artista que figura en el Catálogo de pinturas del Prado por lo cual su compra ha sido oportuna.

De Cecco de Caravaggio, discípulo de Caravaggio, solamente se recoge en el catálogo mencionado la *Mujer con paloma* procedente de las colecciones re-

ales por lo que *Ángel custodio con santa Ursula y santo Tomás*, comprado en 1993, puede tener cierto interés.

Varias han sido las obras del barroco español que han engrosado los fondos del museo mediante el legado Villaescusa. De Jerónimo Jacinto de Espinosa, en 1993 se compró el *Martirio de san Pedro de Verona*, pintado para la iglesia de san Nicolás de Valencia. *San Juan Evangelista en Patmos*, de Pedro de Orrente, se obtiene en 1992, y *San Juan Crisóstomo* al año siguiente, obra ésta que tiene la particularidad de pertenecer a la colección de Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio. De Pedro Núñez del Valle, la *Epifanía*, firmada y fechada (1631), – adquirida en 1992 (138.000 €)–, es la única obra de este pintor que se recoge en el Catálogo de pinturas del museo. En 1992 se compró *San Antonio Abad*, de Francisco Rizi, y al año siguiente una *Guirnalda con flores con la Asunción de María*, debida a Antonio Ponce. Años atrás se había obtenido un *Bodegón* suyo.

De Sánchez Cotán ingresó en el Museo del Prado una importante pieza, el *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, firmado y fechado en 1602. Perteneció al infante don Sebastián Gabriel de Borbón, a quien le fue incautado en 1835 y posteriormente pasaría al Museo Nacional de la Trinidad siendo devuelto años más tarde a sus herederos, entre los que permaneció hasta 1991. Este bodegón fue adquirido por el museo a la duquesa de Hernani en 1993 (2.700.000 €). La compra también se ha realizado con el beneficio obtenido por la venta del catálogo de la exposición de Velázquez celebrada en 1990, en colaboración con el Banco Hispano Americano. Descrito en el inventario del artista de 1603, se trata de un lienzo de extraordinario valor tanto por la categoría del artista como por la temática, siendo uno de los primeros bodegones importantes del siglo XVII.

Perteneciente al siglo XVIII, de Luis Paret y Alcázar *El Jardín Botánico desde el Paseo del Prado* (hay, al menos seis versiones), se compró en 1993 (390.000 €), un cuadro que finalmente ingresa en un museo ubicado junto al histórico jardín.

En 1992 ingresa en el Museo del Prado el delicioso *Retrato de una niña sentada en un jardín*, lienzo, firmado y fechado en 1842, de Rafael Tejeo, adquirido en la venta pública de Edmund Peel & Asociados (Madrid) (1.600.000 €).

En cuanto a la pintura europea, conviene resaltar la compra de un Georges La Tour, *El ciego tocando la zanfonía*, obtenido por el museo en diciembre de 1991 en Christie's (2.168.000 €). Es la única obra de este pintor del XVII francés presente en España, por lo que cubre una crasa laguna. Además, hay que tener en cuenta que el catálogo de la producción original de este pintor muerto en 1652 no es abultado.

La polémica en torno al legado Villaescusa fue surgiendo acerca de la categoría artística de las obras compradas. En noviembre de 1993 el nuevo direc-

tor indicaba que el dinero había que invertirlo en obras maestras, especificando que tan sólo le parecía que tenían esta condición El Greco, el Georges La Tour y el Sánchez Cotán, pues «lo que me molesta, y lo he dicho, es que se gaste el dinero en obras menores» (*ABC de las artes*, nº 108). También se ha indicado que algunas obras son irrelevantes para los fondos del Prado y no aportan nada extraordinario. Otro elemento de controversia ha sido el alto precio pagado por la mayor parte de ellas y el hipotético trato de favor dado a determinados marchantes.

En 1996 se adquirió con fondos del legado Villaescusa el *Retrato de la duquesa de Abrantes* (1.442.000 €), obra de Goya, excelente representación de un miembro de la familia Osuna actualmente instalado en el Museo del Prado, cerca del soberbio retrato familiar que también pintara Goya, así como del de su hermana, la *Marquesita de santa Cruz*. En enero de 1997 el Prado obtuvo de la empresa Patiño Properties, LTD, con medios del legado Villaescusa y la participación de una empresa relacionada con el legado (Fervisa S. A.) una obra singular para sus fondos, el minúsculo cuadro de Goya representando el *Vuelo de brujas* (1.650.000), interesante no solamente por su autoría sino por su calidad y temática.

En mayo de 1998 fue subastado por 7.650.000 euros el resto de los inmuebles que han ido dando lugar al polémico y desigual legado, que en todo caso ha aportado pinturas importantes para las colecciones de nuestra pinacoteca nacional. El museo reconoce públicamente al benefactor en las cartelas que identifican las obras compradas gracias a su generosidad.

2.4.2. Cubrir lagunas y otras causas

Se espera que la naturaleza de la obra comprada esté relacionada con las características de la colección del museo: escultura para un museo de escultura, pintura para una pinacoteca, mobiliario para un museo de artes decorativas, etc. Sin embargo un busto puede ayudar a comprender un cuadro, la talla de un Cristo crucificado contribuir a la creación de un ambiente de época en una sala dedicada a la pintura del siglo XV, un cuadro representando una jauría sería apropiado para un museo de zoología o en general de ciencias naturales. Por ello, no es de extrañar que en un museo de indumentaria se vean retratos y que un *Retrato femenino* de Antonio María Esquivel haya sido adquirido por el Estado para el Museo Nacional de Artes Decorativas (1998). Recientemente el Ministerio de Educación y Cultura ha destinado un lienzo de Rubens –*Demócrito y Heráclito*– al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, obtenido en la sala Christie's de Londres, por el hecho de haber sido un encargo realizado por el

duque de Lerma, valido de Felipe III, quien trasladó la corte a dicha ciudad entre 1601 y 1606.

Una de las polémicas en torno a la compra de obras de arte estriba en la duda de si un museo debe ampliar sus fondos con ejemplares del arte extranjero o ceñirse a lo nacional. Así, se ha discutido sobre si un museo como el Reina Sofía debe insistir en las tendencias internacionales de los años cuarenta y cincuenta (Twombly, A. Gotlieb, Morris Louis, Sam Francis) – en lo que se ha calificado como una pretensión de crear «un MoMA de juguete» (G. Solana en *El Cultural*, 26-12-1999)–, olvidando que su «columna vertebral» es el arte español contemporáneo. La crítica de arte Barbara Rose ha citado recientemente a los norteamericanos Hopper y Stuart Davis, uno figurativo, el otro hacia la abstracción, como artistas que mejorarían los fondos del museo. En el Real Decreto 535/88, de 27 de mayo de 1988, este centro pasaba a obtener la categoría de Museo Nacional especificando que sus fondos deben corresponder a obras de artistas del siglo XX español y extranjeros vinculados a nuestro país. Aquel ámbito desea ser potenciado por el actual director, Juan Manuel Bonet, quien consideraba hace poco que artistas como Zuloaga y Vázquez Díaz tienen tal relevancia en el contexto español que no deberían permanecer ensombrecidos. Sin embargo, al mismo tiempo ha destacado las profundas lagunas en lo referente al arte europeo de las primeras décadas (vanguardia rusa, De Stijl...) y las prácticamente insalvables dificultades de que circule obra en el mercado y sea posible comprarla dados los elevados precios en que se cotizan. Se ha especulado igualmente si un museo como el Prado debe mostrar interés en comprar Ingres o Friedrich o centrar su atención en lo español y en el carácter histórico de sus colecciones.

Una de las razones de la adquisición de determinada obra estriba no sólo en el carácter nacional del autor sino en su impronta regionalista. Es decir, Murillo para Andalucía, Millares para el archipiélago canario, Lluis Borrasá para Cataluña. Es esta idea la que suele primar en las compras efectuadas por los gobiernos autónomos. El Ministerio de Educación y Cultura también acostumbra a destinar a los museos provinciales obras de los artistas nacidos o activos en la zona.

La aspiración por parte de las Comunidades Autónomas de impulsar o crear museos relacionados con temas regionales o locales o de artistas nacidos o activos en su área de influencia lleva a la búsqueda incesante de obras para sus fondos. En gran parte es comprensible. A un museo como el de Picasso en Barcelona parece lógico que le interese ampliar sus fondos con obras del artista que le da nombre, de ahí la adquisición en 2001 de un dibujo de 1903, de un carnet que corresponde a su estancia en Gósol (1906) y una *Cabeza de mujer* de bronce (1906). El gobierno de Aragón ha ido adquiriendo últimamente pinturas

de Goya con la idea, y bajo la financiación de Ibercaja, de crear el Centro Cultural Goya. El acuerdo entre la institución regional y la bancaria (1998) permitiría reunir en un palacio (Plaza de los Sitios) de la capital aragonesa, propiedad de Ibercaja, los once cuadros expuestos en el Patio de la Infanta – perteneciente a esa entidad de ahorro–, y los 170 objetos (lienzos, dibujos, grabados, cartas) que atesora el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. Últimamente este proyecto cobró fuerza con las obras compradas con el apoyo financiero de Ibercaja: importante fue la adquisición (1999) del boceto original de *Aníbal cruzando los Alpes*, preparatorio para el cuadro que Goya presentó al concurso de la Academia de Parma en 1771. A pesar del entusiasmo con que se afrontó el proyecto, el también llamado Espacio Goya está paralizado.

La voluntad de todo museo monográfico es ampliar la colección con obras que refuercen su carácter por lo que la compra puntual se convierte en una aspiración.

Relevante es la búsqueda de piezas con la intención de ampliar o fortalecer las exiguas colecciones de un museo. Interesante es el caso del Museu d'Art Contemporani de Barcelona que cuenta con obras procedentes de tres fuentes: la Fundació Museu d'Art Contemporani (asociación de empresarios), Generalitat y Ayuntamiento. Se llegó a indicar que «lo que va a caracterizar al MacBa son las adquisiciones futuras y no el fondo actual, todavía desequilibrado y poco coherente» (J. Bufill en *La Vanguardia Magazine*, 12-12-1995). Es significativo que el título de la exposición con que abrió sus puertas sea «Fons per a una Col·lecció», pues «no se trata de una colección definitiva, sino de un inicio de colección». Años atrás se había hablado del acuciante tema de comprar obra contemporánea y la dificultad de los altos precios: «el patrimonio contemporáneo de Cataluña es uno de los más pobres, eclécticos y mal escogidos de todo el país, especialmente si tenemos en cuenta el dinero gastado, el número de habitantes y el protagonismo de sus artistas en el conjunto del arte español actual» (V. Combalía en *La Vanguardia*, 16-4-1991). El Guggenheim de Bilbao está formando poco a poco su colección permanente.

Los museos cuentan con focos geográficos, artistas o temas nula o escasamente representados en sus fondos por lo cual cubrir una laguna se convierte para algunos en una necesidad. El problema estriba en que con el paso del tiempo y el interés por coleccionar las obras de arte de los artistas que han ido logrando reputación, las susceptibles de ser adquiridas se convierten en rarezas. La demanda no es paralela a la oferta por lo cual el alza de precios constituye una barrera infranqueable incluso para los museos nacionales. A pesar de todo, es cierto que aún es posible que circulen en el mercado obras de los maestros consagrados, aunque a precios inalcanzables. En diciembre de 2000 un marchante holandés adquirió en Christie's de Londres un *Retrato de mujer*

por casi 32 millones de euros procedente de la colección de la baronesa Batsheva de Rothschild, y en enero del año siguiente un *Retrato de caballero con un abrigo rojo* por unos 12 millones, ambos de Rembrandt.

«El objetivo de cualquier museo es mantener vivas sus colecciones, enriquecerlas, cubrir sus lagunas y ampliar el abanico de sus períodos y artistas», ha testificado el que fuera director del Musée du Louvre, Pierre Rosenberg, cuando ejercía de conservador general del Departamento de Pinturas (*Geo*, 1994, nº 85). Esta opinión es mantenida por responsables de otras instituciones, especialistas en el tema e historiadores del arte: «En principio, las adquisiciones en los museos deben responder a una clara y equilibrada política encaminada a rellenar lagunas, completar unas colecciones ya existentes o ampliar otras» (T. Posada, *Museo del Prado. Últimas adquisiciones. 1982-1995*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1995-1996).

El Museo del Prado es uno de los que a nivel mundial posee una magnífica colección de arte europeo pero al mismo tiempo unos profundos huecos, especialmente de pintura holandesa pues, aparte del soberbio cuadro con la representación de *Artemisa* pintado por Rembrandt, la *Duda de santo Tomás* de Stomer, el *Retrato de hombre* de Terborch y el *Gallo* de Metsu, la presencia es escasísima. Sin embargo, si bien es cierto que en el mercado han circulado a lo largo de las últimas décadas buenos ejemplares de la pintura de esta procedencia cuando el Prado se interesó en 1999 por un Frans Hals (de la subastada colección austriaca de los Rothschild) el precio resultó tan elevado que fue imposible su adquisición. Como se ha indicado, «la historia nos demuestra cuán caro se ha pagado el no comprar a tiempo» (V. Combalía). También son nulos los testimonios del trecento italiano (del que se vanaglorian museos como el Louvre y norteamericanos) y mínima la representación de pintura del quattrocento, del que el museo tiene piezas de Antonello da Messina, Mantegna, Fra Angelico y Botticelli. Poco se ha logrado después de la amargura expresada por Ceferino Araujo (1875) al revelar esta insondable laguna, como asimismo hacía con la pintura holandesa. En una encuesta hecha en 1996 a diversos expertos en arte sobre las pinturas que faltan en el Prado, éstos mencionaron a los trecentistas italianos, Piero della Francesca, Leonardo, Miguel Ángel, Rembrandt, Vermeer, Frans Hals, Pieter de Hooch, el Velázquez sevillano y la pintura inglesa. Afortunadamente un retrato masculino de Lucas Cranach el Viejo comprado por el Estado para el Museo del Prado (2002) por 156.263 euros (Ansorena) se incorporará a su escasa representación de la pintura germánica del renacimiento.

En España la adquisición de la colección Thyssen-Bornemisza –por valor de 312 millones de euros (Real Decreto aprobado el 18 de junio de 1993) que salieron de los presupuestos generales del Estado a través del Ministerio de

Cultura–, ha supuesto la cubrición a gran escala de importantes huecos de las colecciones estatales. Afecta al Museo del Prado, deficitario en obras del trecento y del renacimiento italiano –sobre todo del siglo XV–, así como en pintura germánica renacentista y del barroco holandés, y, llegando al siglo XIX, de arte norteamericano, pero también al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, un centro de extraordinaria pobreza en cuanto a las vanguardias históricas.

El Reina Sofía tiene grandes carencias en sus colecciones. A pesar de que se trata de una institución de proyección nacional, todo museo contemporáneo se jacta de poseer testimonios de las vanguardias, casi una rareza en el referido museo, como también lo es el expresionismo abstracto americano, el Pop Art, el arte óptico, el Nuevo Realismo, etc. Ha indicado Barbara Rose que «algunas de estas lagunas se pueden solucionar, pero otras nunca se arreglarán». La adquisición de la colección Thyssen-Bornemisza ha venido a paliar esta situación, sin embargo incluso nuestros artistas más universales están escasamente representados. El legado Dalí supuso el ingreso de importantes piezas que permiten seguir su trayectoria artística, mientras que la dación Miró es desigual. La dificultad de España de cubrir vacíos evidentes en sus colecciones públicas ha llevado a movilizaciones, identificadas como «Operación», para adquirir obras de artistas importantes escasamente representados. El Reina Sofía ha optado por luchar por dos españoles significativos en las vanguardias pero que debido a que fijaron su residencia fuera del país y a la escasa atención que le prestaron en vida (con motivaciones ideológicas de por medio), e incluso después de fallecidos, están en sus fondos minimizados.

De Pablo Picasso hasta hace poco se contaba con algunas pinturas importantes como la *Dama de azul*, de 1901, y un *Bodegón cubista* de 1912, incorporándose recientemente una *Figura* de 1928, además del depósito del *Guernica* con sus trabajos preparatorios (legado), encargo de la república a Picasso para el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937. Varias pinturas y esculturas han ido entrando gracias a daciones, como veremos, debiendo resaltar piezas como *Mujer en el jardín*, en metal, de los años veinte, de la etapa de colaboración con Julio González, y *Mujer en la playa*, magnífico carboncillo y óleo de la siguiente década. El interés por ampliar los fondos de Picasso parece haberse vivido con un sentimiento de persecución por la pieza. Así, dos nuevos cuadros han impulsado recientemente su presencia (2000): una significativa pieza, y podríamos decir interpretación plástica de la situación histórica de la España del momento, es la naturaleza muerta *Tres cabezas de cordero* (1939), procedente de la colección de su nieta Marina, tan próxima al Goya trágico, que pudo contemplarse en la exposición temática llevada a cabo por el Museo de Bellas Artes de Bilbao; la otra compra corresponde a un *Retrato de Fernande Olivier*, de 1910, cuando Picasso estaba introducido en el análisis de

la realidad, correspondiendo la figura a un personaje clave en la vida del joven malagueño. En alrededor de 11.500.000 euros se cifran las referidas adquisiciones.

En diciembre de 2000 culminó la compra de obras de Juan Gris, en el marco de la llamada «Operación Juan Gris». Se trata de un pintor madrileño que se estableció en el París de principios de siglo y que se adhiere al cubismo aunque con personalidad propia. Adquiridos tres en 1998 –uno de ellos por oferta de venta de E. Peel y los otros dos ejerciendo el derecho de tanteo a particulares que pretendían exportarlos–, el Reina Sofía poseía siete óleos –uno de ellos depósito del Museo del Prado, a donde fue donado por Douglas Cooper–, siendo otros diez cesión temporal de la colección Telefónica. Posteriormente se incorporaron siete cuadros más (con una cronología que va desde 1916 a 1926), lo que ha implicado una inversión de 10.500.000 euros. No en vano el museo le dedicaba salas monográficas. Sin embargo, la adquisición más interesante se efectuó en diciembre de 2000: un óleo, *La botella de anís*, interesante por la aplicación del collage en un período álgido del cubismo (1914), por el que se pagó alrededor de 2.100.000 euros. Sin duda era la estrella en la exposición de las obras del artista madrileño inaugurada en el museo en febrero de 2001, ahora sin las de Telefónica, en total 14 pinturas, 4 dibujos y cuatro libros en los que intervino.

El Reina Sofía sigue interesado en ampliar sus fondos ingresando piezas españolas pero también extranjeras, siendo un tanto contestadas las de procedencia norteamericana al considerar que el modelo de un museo nacional es reforzar o cubrir las carencias o vacíos de su historia. Sin embargo, las dificultades de conseguir piezas son enormes tanto por la carencia de obras de calidad en el mercado como por el alza de los precios. Como ha dicho su antiguo director, «hay cosas que ya, salvo milagros, no tienen arreglo» (*ABC*, 18-1-1998). Recientemente se ha comprado un Anglada-Camarasa (exponía dos), un Rafael Barradas, *La fábrica dormida* de Vázquez Díaz (300.000 euros), esculturas de Alberto Sánchez (de quien se ha organizado una antológica en 2001) y dos Torres-García (mostraba uno), considerados mal representados en los fondos. Pero también ha entrado un pintor cubano –Wifredo Lam con *Nativité*, adquirida en Christie's por 750.000 euros– y americanos como Joseph Cornell, Gottlieb, Twombly, Sam Francis y Louis Morris.

También hay que reconocer que no siempre una compra resulta positiva para el museo, ya sea por su escasa o nula aportación para los fondos como por la poca relevancia en el marco de la producción del artista e incluso por su mediocre calidad o deficitario estado de conservación. Creemos que en esta circunstancia se encuentra *La casa de la palmera*, un óleo pintado en 1918 por Joan Miró, adquirido en 1998 por la Administración central para el Reina Sofía

por una cifra muy elevada (alrededor de 3 millones de euros) aduciendo el interés de la cronología, previa al surrealismo.

Las etapas de un artista nula o escasamente representadas no siempre se cubren cuando se pretende. Paliarlas depende de la existencia de obras en manos privadas y en el mercado, si bien los préstamos e intercambios podrían rebajar temporalmente las carencias.

Hay adquisiciones muy oportunas por cuanto permiten completar un conjunto e incluso rehacer una obra. Tal es el caso de la compra de un lienzo representando unas piernas –con una vista de la ribera del Tajo al fondo– pintadas por El Greco que corresponden a un *San Sebastián* descuartizado por motivo de gusto conservado en el referido museo (donación de la marquesa de Casa Riera y condesa viuda de Mora en 1959): adquiridas en 1987, se logró reintegrar el cuerpo. Curiosamente la versión conservada en Bucarest también fue mutilada por debajo de las caderas, ambas reproducidas en el catálogo de la exposición *El Greco de Toledo* celebrada en el Museo del Prado en 1982 donde se indica la existencia en colección privada de «lo que podría ser la parte inferior de uno de los lienzos, mostrando sólo las piernas y pies y el paisaje» (W. B. Jordan). A Josep Gudiol se debe la reconstrucción fotográfica teniendo en cuenta el fragmento citado y el torso del Prado.

Las adquisiciones que complementan algún aspecto de los fondos del museo resultan oportunas. Así, fotografías del proceso de creación del *Guernica* realizadas por Dora Maar han venido a enriquecer en el Reina Sofía el conjunto que gira en torno al famoso cuadro.

La compra de una pieza puede resultar un revulsivo de tal manera que su espectacularidad incite al ciudadano a visitar un museo que no figuraba en su itinerario dominguero. Esta hipótesis fue tenida en cuenta por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando pretendió adquirir el retrato de *La condesa de Chinchón* de Goya. Su director, R. Gómez de Amezúa, indicó que esta obra no solamente enriquecería la colección del museo sino que «contribuiría a que ésta fuera más conocida y visitada», pues en el Museo del Prado, precisaba, el cuadro «estará bien. Aquí hubiera sido una estrella» (*ABC*, 26-1-2000).

Una serie de circunstancias hace que la compra de un bien cultural adquiera relevancia popular siendo los medios de comunicación de vital importancia en su difusión. Esta circunstancia ha ocurrido con el cuadro de Goya antes citado. Varios factores han contribuido a su peculiar encantamiento aún antes de entrar en el Museo del Prado: tratarse de una obra extraordinaria del genial pintor que aún se conservaba en manos particulares; haber permanecido en el seno de los herederos de la representada –los de la duquesa de Sueca fueron sus últimos poseedores–; el reiterativo interés que el Museo del Prado y coleccionistas privados y públicos, nacionales y foráneos, manifestaban por la

obra; el precio pagado por ella –24 millones–; la disputa ocasionada entre el Museo del Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –uno de sus pretendientes tanto en la compra como en el destino en el caso de que fuera una adquisición estatal–, etc. Su compra por parte de la Administración del estado en enero de 2000 fue celebrada como «la primera gran noticia cultural del año», y tenida como «la adquisición más importante de esta legislatura» (ha precisado el ministro de Educación y Cultura).

La obtención del magnífico lienzo se revistió de polémica de cariz político centrado en el destino: el Museo del Prado o el de la Academia. Así, se habló de «pugna política dentro del Ministerio» en el marco de un ambiente pre-electoral. Pero también instituciones y personalidades de la cultura se fueron decantando en los medios de comunicación, especialmente en la prensa, por un centro u otro elogiando en todo caso su adquisición y los diferentes amagos de compra de que fue objeto.

No sólo la obra de arte con valor por sí misma sino la polémica ha contribuido a la afluencia de visitantes al ser expuesta en el Museo del Prado, primero temporalmente. «La Chinchona» (J. Brown) o «la Monna Lisa española» (M. Mena) acompaña a otras retratadas de la época, aristócratas como ella, tales la marquesa de Santa Cruz y la duquesa de Abrantes. Una vez de regreso de una exposición que tuvo lugar en Italia, la condesa de Chinchón sigue sumida en su melancolía, pero ahora es un Goya más en las salas permanentes, uno de sus mejores goyas, admirado en un contexto museístico y lejos de polémica.

El ingreso del famoso cuadro ha revelado un aspecto interesante en el marco de las adquisiciones: la compra llegó a materializarse tras su depósito en el museo.

Una solución para que los museos puedan cubrir sus lagunas es establecer una política de intercambios con otros museos, sin renunciar a la búsqueda de obras interesantes para enriquecer permanentemente las colecciones propias.

2.4.3. Vías de acceso

Los medios para la adquisición de obras de arte son diversos. El máximo problema con el que se enfrentan los museos para enriquecer sus fondos es la falta de recursos económicos, la escasez de obras de artistas consagrados y el alza de los precios. La competencia con coleccionistas privados y con grandes museos del mundo con espectaculares medios, como la Foundation Paul Getty de Los Ángeles, impide la adquisición deseada. Esta institución americana ha podido acceder en los últimos años a obras de gran interés artístico, piezas raras en el mercado, como dos Rembrandt en 1995 (*El rapto de Europa, Daniel y Ciro*

ante el ídolo de Bel, por un precio en torno a los 24 millones de euros); incluso la segunda versión de las *Tres Gracias* de Canova también fue adquirida por la Getty, compra paralizada gracias a que se pudo igualar la oferta económica sin que el grupo saliera de Gran Bretaña (1994).

A pesar de la continua subida de precios aún es posible que existan casos extraordinarios de cómo un museo se hace con una obra relevante a un precio modesto, ya sea por un estricto control del mundo de las subastas, como por el conocimiento de hipotéticos vendedores y en general del entramado del mercado, aunque también la suerte contribuye en buen número de ocasiones. Cuando se solicitó *La negación de san Pedro* de Caravaggio para el Jesuit Boston College con motivo de una exposición de pinturas religiosas (1999), el Metropolitan Museum de Nueva York indicó a su propietario que estaba deseoso de adquirir el óleo, quien «propuso un precio tan bajo que el museo habría estado loco de no aceptarlo», indicó su director. Realmente muchos museos se hacen con piezas importantes a precios relativamente comedidos. Mientras España persigue incansablemente obras de Picasso, hace unos años el MoMA logró en una subasta celebrada en París un pequeño boceto para *Las señoritas de Avignon* (obra que posee) por algo más de 180.000 euros, una cifra aparentemente insignificante.

Para el arte antiguo están los anticuarios y las ferias de antigüedades, para el contemporáneo las galerías y las ferias, si bien hay anticuarios que últimamente están diversificando su oferta atreviéndose incluso con el arte de las llamadas últimas tendencias. En recientes tiempos las ferias de arte contemporáneo como ARCO (Madrid) están alimentando a museos e instituciones públicas y casi se considera necesaria la compra como factor que las impulse.

Los museos de arte contemporáneo llegan a adquirir obras de un artista vivo con motivo de una exposición temporal. Ocurrió, por ejemplo, con la muestra de Anselm Kieffer celebrada en el palacio Velázquez del Retiro (dependiente del Reina Sofía), a quien se le compró un cuadro (1998). Parece incongruente que si un museo muestra la producción de un autor no cuente con obras suyas en los fondos. Ahora bien, no debería dejarse coaccionar por las opiniones de los artistas que se sienten poco o mal representados. Así, con motivo de la exposición que sobre Miquel Barceló realizó el Reina Sofía en 1999, el pintor comentaba en una entrevista: «En este museo nunca me han comprado un cuadro. Hay una 'paella' procedente del antiguo museo de arte contemporáneo que a veces cuelgan, en algún pasillo, generalmente» (*ABC*, 18-11-1999), lamentándose de su nimia presencia. Según parece, el entonces director tenía previsto acudir a su estudio parisino a fin de iniciar las negociaciones para la obtención de algunas piezas. En octubre de 2000 el museo adquirió dos cuadros (*L'atelier aux sculptures*, 1993, y *Encuadrament amb plat de*

raim, 1992) –uno de ellos por 721.000 euros, cifra que algunos consideran excesiva– con lo cual se considera subsanada una deuda contraída con el internacional artista hasta el momento representado en el museo español contemporáneo con una única obra. Al mismo tiempo el autor mallorquín ha donado una escultura y tiene la intención de dejar en calidad de depósito dos piezas.

Atemorizados por los precios, los museos se muestran reacios a la adquisición de obras de artistas vivos cuando precisamente el paso del tiempo avanza en contra y la muerte del artista eleva su cotización. Tampoco se oculta la aprensión a caer en el favoritismo y la desconfianza del riesgo a pesar del prestigio conseguido.

Los museos tienen en los particulares un foco de alimentación. Las conversaciones son a veces arduas y prolongadas. La «oferta de venta directa» permite al museo o en su caso a cualquier administración pública enriquecer los fondos sin pasar por el mercado por lo que el precio no está sometido a desorbitadas cifras. Los herederos del artista son una importante fuente ya que tras la muerte de éste sus familiares han de cubrir deudas y gastos, y también para evitar conflictos familiares se opta por el reparto de las ganancias de la venta de la obra. La existencia de propietarios «pro-indiviso» puede conducir a la venta del bien objeto de polémica. Por ejemplo, el pequeño cobre realizado por Goya en el que se representa a *Juana Galarza* (Museo del Prado) lo heredó en 1913 Amparo Pidal y Bernaldo de Quirós y tras su fallecimiento en 1974 sus nietos, quienes lo vendieron en 1978 a la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural.

Las subastas cada vez van adquiriendo mayor notoriedad. Los museos van dejando de ocultar esta procedencia en la identificación de la pieza y en los catálogos. Hay clientes institucionales que prefieren recurrir a la casa de subastas al considerar esta vía imparcial en la que particulares, empresas e instituciones tienen la oportunidad de pujar al unísono por la misma pieza, con lo cual se evitan suspicacias. Además es un ámbito en el cual, como veremos, el Estado tiene derecho de adquisición preferente. El catálogo de la subasta permite al hipotético comprador tener información textual, y normalmente también gráfica, de los lotes, en los que se especifica el precio, ya sea de «estimación», de «salida» o de «reserva», y las condiciones de venta-compra; también se ha llegado a poner en práctica el sistema de «licitación por sobre cerrado» (implica ofrecer precio por una cosa en subasta o almoneda), mediante el cual se presentan ofertas hasta una fecha límite. La terminología «Consultar departamento» alude a la necesidad de recabar información sobre el precio (supuestamente elevado) o a alguna traba administrativa. La técnica, las medidas, y el nombre del autor son datos básicos, así como la procedencia y el recorrido que ha seguido la pieza mientras que la bibliografía específica permite «asentarla».

En cualquier caso, la información científica de la pieza no es inamovible, pues puede estar sujeta a objeciones de autoría e incluso de procedencia.

Mientras en España la legislación impide la venta de bienes que formen parte de las colecciones públicas, otros países no tienen este impedimento. Así, se da el caso de que un museo se desprende de obras con la intención de adquirir otras que estima más relevantes para sus fondos, lo que ha llevado a veces a crasos errores. Esta situación es relativamente habitual en Estados Unidos. Por ejemplo la abultada colección Panza de arte minimal que posee el Solomon Guggenheim Museum de Nueva York fue financiada con la venta de obras de Kandinsky, Modigliani y Chagall (Sotheby' s). Un conjunto de unos once Kandinsky fueron comprados por el Boymans –van Beuningen de Rotterdam cuando el museo americano los vendió en 1964. También el Nelson Museum de Kansas City se ha desprendido de gran parte de su colección española para comprar pintura contemporánea. Recientemente la Hispanic Society de Nueva York se ha liberado de una virgen de marfil francesa del siglo XIII a fin de financiar la adquisición de una colección de 94 piezas de cerámica de Alcora (platos, soperas, bandejas, jarrones, aguamaniles...). Resulta comprensible esta acción por cuanto la Hispanic es un museo dedicado al arte español. En Nueva York se pueden contemplar piezas medievales de marfil en museos como el Metropolitan al que precisamente ha ido a parar la pieza, es decir, que ni siquiera ha salido de la ciudad. Esta adquisición permitió la organización de tres exposiciones a lo largo del invierno de 2000 y del siguiente año, distribuidas por orden cronológico.

2.4.4. Derecho de tanteo

El Estado tiene potestad para adquirir obras de arte con destino a los museos y, además, ejercer el derecho de tanteo en beneficio de éstos. Tantear implica «dar por una cosa el mismo precio en que ha sido rematada en favor de otro, por la preferencia que concede el derecho en algunos casos, como en el de condominio» (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*). El Real Decreto 11/1986 de desarrollo parcial de la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español faculta al estado español para ejercer el derecho de adquisición preferente. El Estado tiene opción de compra ante cierto tipo de obras y en determinados ámbitos de actuación. Así, frente a obras relevantes del patrimonio histórico que tienen la categoría de «Bien Cultural» (inscritas en el Registro General del Ministerio de Educación y Cultura o con expediente incoado) y las que forman parte del Inventario General (bienes muebles que tengan singular relevancia):

> «Quien tratare de enajenar un bien que haya sido declarado de Interés Cultural o que tenga incoado expediente para su declaración, o esté incluido en el Inventario General, deberá notificarlo al órgano de la Comunidad Autónoma correspondiente encargado de la protección del Patrimonio Histórico Español y al Ministerio de Cultura, declarando el precio y las condiciones en que se proponga realizar la enajenación».

Este artículo 40 del Título III del Real Decreto, de desarrollo parcial de la Ley (artículo 38), ha ido dando pie al estado español para engrosar el tesoro cultural de carácter público, obligándose «al pago del precio convenido» y teniendo la facultad de destinar el bien a donde lo estime oportuno: «(...) la Administración del Estado, a través del Ministerio de Cultura, podrá hacer uso del derecho de tanteo para sí, para una entidad benéfica o para cualquier entidad de derecho público» (artículo 41).

También se emplea la terminología «oferta de venta irrevocable a favor del Estado».

Las Comunidades Autónomas con competencia en este terreno pueden ejercitar esta prerrogativa en sus ámbitos territoriales, sin embargo, «el ejercicio de tales derechos por parte de la Administración del Estado tendrá carácter preferente, siempre que se trate de adquirir bienes muebles para un museo, archivo o biblioteca de titularidad estatal» (artículo treinta y ocho de la Ley 16/1985). El Estado no obstante cede dicha facultad cuando se trata de bienes inmuebles.

Las administraciones cuentan con un plazo de dos meses para ejercer el derecho a partir de la notificación por parte del propietario del bien con las características citadas o de las casas de subasta.

Es significativo el papel que juega la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. La potestad de este organismo está fijada en la ampliación de la Ley de 1985, es decir en el Real Decreto en donde se especifica que tasar es una de sus funciones: «Valorar los bienes que el Ministerio de Cultura proyecte adquirir con destino a Bibliotecas, Archivos y Museos de titularidad estatal cuando éstos carezcan de sus propios órganos de valoración e informar el ejercicio de los derechos de tanteo y retracto por la Administración del Estado...» (artículo 7).

El Estado no obstante puede ejercer el derecho de tanteo en las ventas públicas sin ser preceptivo el dictamen de la Junta:

> «Los subastadores, con un plazo de antelación no superior a seis semanas ni inferior a cuatro, deberán notificar a los citados organismos las subastas públicas en las que se pretenda enajenar cualquier bien integrante

del Patrimonio Histórico Español, mediante la remisión de los datos que figurarán en los correspondientes catálogos».

Un representante del Ministerio de Educación y Cultura se debe personar en la sala esperando que finalice la puja por la obra que interesa, «el cual en el momento en que se determine el precio de remate del bien subastado manifestará el propósito de hacer uso de tal derecho, quedando en suspenso la adjudicación del bien» (artículo 41). El Estado arranca el bien de las manos privadas y de la red del mercado pasándolo al ámbito del dominio público.

En alrededor treinta ocasiones a lo largo de 1999 el Estado ejerció esta prerrogativa en casas de subastas destinando obras al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Equipo Crónica, José Guerrero) y al Museo Nacional de Artes Decorativas, siendo interesante constatar que las piezas que ingresaron en el Museo Nacional de Arte Romano –a excepción de una por «compra directa»– lo fueron tras el ejercicio de tanteo en subasta.

Los catálogos de ventas públicas ofrecen información sobre la posibilidad de que el Estado ejerza el derecho de compra preferente. Así, en la firma de E. Peel & Asociados este era uno de los puntos que aparece en el apartado de las «Condiciones Generales», como sucede con otras casas de subastas:

> «*Los derechos de tanteo y de retracto*. La Sociedad, en cumplimiento de lo previsto en la Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español, comunicará a la Comunidad Autónoma correspondiente y al Ministerio de Cultura, con la antelación preceptiva, el contenido de sus catálogos; (...) La Administración podrá ejercer su derecho de tanteo cuando la venta se realice en pública subasta, únicamente durante la subasta, y manifestando su ejercicio en el momento del remate. Cuando la venta se realice de otra manera podrá ejercer sus derechos de tanteo y de retracto, sobre los bienes inventariados o declarados de Interés Cultural, dentro de los plazos legalmente establecidos al efecto a partir de la fecha en que tenga conocimiento fehaciente de la enajenación».

El Estado puede adquirir bienes muebles ejerciendo el derecho de adquisición preferente con motivo de la petición de permisos de exportación definitiva (»oferta de venta indirecta»), momento en que el solicitante debe declarar la valoración económica del bien, la cual «será considerada oferta de venta irrevocable en favor de la Administración del Estado, siendo el precio de la misma el valor señalado» (artículo 50 del Real Decreto). En 1999 las Administraciones competentes ejercieron el tanteo sobre solicitud de exportación en unas diecisiete ocasiones. Al año siguiente el Museo del Prado logró inte-

resantes pinturas a través de esta modalidad de compra: tras denegarse el permiso de exportación a entidades como Christie's y a particulares se han asignado a los fondos del museo una pareja de bodegones de Antonio de Pereda y el alegórico lienzo *El genio de la pintura* realizado por Livio Mehus.

La Orden Ministerial por la que se determina este tipo de adquisición se da a conocer en el Boletín Oficial del Estado, a partir de cuya publicación el bien estará a resguardo del Ministerio de Educación y Cultura en el lugar que designe, «pudiendo también acordar que quede bajo la custodia de sus propietarios en concepto de depósito con las garantías que al efecto determine» (artículo 43).

Otros países contemplan en su legislación la facultad de compra preferente. De esta manera el Musée Picasso de París ingresó en el 2000 un dibujo a carboncillo de Picasso preparatorio para *Las señoritas de Avignon* procedente de la sala de subastas Drouot-Montaigne al ser puesta en práctica esta prerrogativa por el Estado francés.

El Museo del Prado, por lo que a pintura y a categoría artística se refiere, ha sido el principal beneficiario de las obras de arte compradas por el Estado mediante la referida modalidad. Los dos únicos Joaquin Beuckelaer que se recogen en su Catálogo de pinturas, *Cristo en casa de Marta y María* y *Mercado* (tabla), fueron adquiridos bajo este privilegio en 1984 y 1985 respectivamente. Más recientemente, la referida pinacoteca logra aumentar sus fondos de Goya con dos pequeños cuadros, importantes por la temática ya que el primero representa, no es un típico retrato, a *La duquesa de Alba y su dueña* (firmado y fechado en 1795)– fue propiedad de Luis Berganza, hijo del administrador de la aristócrata– y el segundo es un asunto de encantamiento: *Vuelo de brujos* –originariamente procedente de la colección Osuna (la duquesa de Osuna y de Benavente, María Soledad Alonso-Pimentel y Téllez-Girón, era una aficionada a estos temas). Ambos se lograron en la casa de subastas Sotheby's (Madrid). Un espléndido lienzo de Francisco Rizi (firmado y fechado) con la representación de *San Andrés* se compró en 1985 ejerciendo el derecho preferente y al año siguiente ingresa el extraordinario *Agnus Dei* de Francisco Zurbarán, entendido como una naturaleza muerta en la sala monográfica de bodegones del Prado. La temática retratística dieciochesca ahonda en el Prado con la compra en diciembre de 1988 del *Autorretrato* de Antonio González Velázquez, y el realizado por éste de doña *Manuela Tolosa y Abylio*, adquiridos en la referida firma inglesa.

En 1990 entró en el Museo del Prado otro *Autorretrato*, el de Zacarías González Velázquez. El siglo XVIII sigue siendo favorecido pues ejerciendo el derecho de tanteo el Estado adquiere para el museo (1991) un cuadro de pequeño formato con la representación de la *Inmaculada* pintada por Maella, y

de Miguel Jacinto Meléndez ingresan los retratos de *Felipe V* e *Isabel de Farnesio*. Magníficas han sido las adquisiciones que por este procedimiento han hecho posible reforzar la presencia de Francisco de Zurbarán en el Prado. Así, *Cristo muerto con donante*, firmado y fechado (1640), adquirido por el Estado en 480.000 euros en Sotheby's –procede de la colección Lezama-Leguizamón de Bilbao–, en abril de 1996, es una extraordinaria obra, tanto por la presencia de un retrato, al pie de la cruz, como por mostrar la tipología del Cristo con los cuatro clavos. Un «retrato a lo divino» es la *Alegoría de la Caridad*, obra inédita de Zurbarán, aunque conocida ya por María Luisa Caturla, que salió en subasta con un precio de estimación de 550-72.000 euros, cuadro que tiene la peculiaridad de que conserva el marco original, siendo adquirido en la Sala Retiro de la Caja de Madrid en junio de 1997.

El Estado ha ido logrando importantes obras en diversas casas de subastas, siendo voluminosa la compra de artes decorativas con destino al museo estatal del mismo nombre. Ejerció su derecho sobre varias piezas con motivo de la venta de los bienes de las casas señoriales de Ca'n Puig y del castillo de Bendinat en Mallorca, a través de la casa Christie's. De Castellana Subastas también proceden obras, como una espectacular vajilla de porcelana Compañía de Indias con cuarenta y cinco piezas (150.000 €), perteneciente al conde de Ricla, entre otras piezas.

En abril de 1999 Sotheby's proporcionó al Estado una *Vista de Toledo* grequiana, obra de Zuloaga (180.000 €) asignada al museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Mediante el derecho de tanteo se adquirieron en la Sala Finarte cuarenta cartas de Goya dirigidas a su amigo Zapater, documentación que se destinó al Museo del Prado al contar con el mayor número de obras del pintor aragonés. Una buena adquisición, también en el año 2000, fue un *Ecce-Homo* pintado por Mateo Cerezo depositado en el Museo de Bellas Artes de Burgos, como lo fue el *Llanto sobre Cristo muerto* de Adrianen Isenbrandt.

El derecho de tanteo ha asumido resonancia pública tras la compra por parte de la Administración del estado del retrato de *La condesa de Chinchón* pintado por Goya en 1800. Varios factores han coadyuvado a su divulgación a nivel popular. El personaje. El lienzo representa a la hija del infante don Luis Antonio de Borbón, hermano del rey Carlos III, María Teresa de Borbón y Vallabriga, marquesa de Boadilla del Monte y XV condesa de Chinchón –título que ostentó la joven desde 1806, después de ser pintado el cuadro–, quien se había casado con Manuel Godoy, príncipe de la Paz y duque de Alcudia, matrimonio que le permitió el reconocimiento del status familiar pudiendo emplear el apellido Borbón –su padre había sido degradado tras el matrimonio con una noble de baja condición– y frecuentar la Corte. Su aire de joven asustadi-

za y desamparada tal vez sea debido a la mella de su desgracia familiar y a la relación de amor marginal que le brindaba su marido. En segundo lugar, la relación de Goya con la condesa. El pintor aragonés la conoció de corta edad en el marco del palacio de Arenas de san Pedro (Ávila). La capta de niña en el *Retrato familiar* (conservado en Italia) e individualmente en el prodigioso que guarda la National Gallery de Washington. Por otra parte, la documentación. En la correspondencia de la reina María Luisa a Godoy se cita el retrato que está haciendo Goya a la condesa: «... muy bien me parece lo que le has dicho a Goya pero déjale que concluia bien el Retrato de tu muger», le dice en una ocasión. También ha contado la procedencia. Se trata de un cuadro que se ha conservado en el marco familiar siendo sus últimos herederos los Rúspoli, hijos de la duquesa de Sueca. Por tanto, era una de las pocas obras verdaderamente importantes de Goya que aún permanecía en manos privadas. Finalmente, no se trata de un cuadro que se haya dejado ver con frecuencia. En el Museo del Prado se presentó en la exposición *Goya. 250 Aniversario* (1996).

Al tratarse de un Bien de Interés Cultural su salida al extranjero tan sólo eran posible disponiendo de un permiso de exportación temporal, por lo cual no se podía vender fuera donde alcanzaría una cifra desorbitada. Solicitando por la firma de anticuarios Caylus, el Estado, avisado como es preceptivo por ley, ejerció su derecho de compra preferente. Su adquisición fue calificada por parte del ministro de Educación y Cultura como «la mejor» de los últimos tres años, y por el presidente del Patrimonio Nacional, el duque de San Carlos, «la gran noticia cultural de los últimos diez años» (*La Razón*, 19-1-2000).

La condesa de Chinchón también fue pretendida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta institución consideraba que poseer el cuadro sería un atractivo para que el público acudiera a su museo, insistiendo como elemento a tener en cuenta por parte de la Administración del estado el hecho de que tenía el dinero disponible para su rápida compra. Una vez anunciada su adquisición por parte gubernamental se cuestionó el destino de la obra: la Real Academia de Bellas Artes o el Museo del Prado, llegándose a pensar en exponerla temporalmente en ambos centros. *La condesa de Chinchón* ingresó definitivamente en el Museo del Prado (febrero 2000): «con él no se compite», «no tiene rival», «es el destino natural de la condesa», anunciaba el director general de Bellas Artes y Bienes Culturales (*ABC*, 27-1-2000), mientras que el de la pinacoteca escribía un pequeño artículo que titulaba «¡Bienvenida a la Casa de Goya!», insistiendo en la afirmación de J. Brown quien precisaba que el Prado «es el 'hogar'de Goya» (19-1-2000).

2.5. La donación

«Traspasar uno graciosamente a otro alguna cosa o el derecho que sobre ella tiene» es la definición de donar que ofrece el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Interesa en nuestro caso que el propietario de un bien cultural –individuo o persona jurídica– se desprenda de éste en beneficio de una institución cultural, el museo una de ellas. En España, en la donación que se hace a un museo de titularidad estatal media el Ministerio de Educación y Cultura, cuya aceptación tras informe positivo del museo se materializará a través de una Orden Ministerial. Así, el bien pasa a dominio público y cumple su función social. La donación –el término inglés es «gift»– es un recurso con el que cuentan los museos para enriquecer sus fondos, aunque no muy habitual en el ámbito español a diferencia del anglosajón, especialmente el norteamericano.

Existen diversos tipos de donaciones. La pura y simple entraña un desprendimiento absoluto por parte del donante, muchas veces movido por el entusiasmo hacia el museo destinatario y/o la ciudad donde se ubica.

Un museo de la categoría del Prado ha ingresado importantes obras mediante la referida modalidad, entre las que habría que destacar ejemplares de Velázquez y Goya. *Los duques de Osuna y sus hijos*, lienzo debido al pintor de Fuendetodos, es un magnífico retrato colectivo regalado al museo en 1879 por los descendientes de los retratados, tal como especifica su gigantesca cartela; en un comienzo los herederos incluyeron esta obra entre los bienes que debían subastar, pero fue retirada de la venta y ofrecida al Ministerio de Fomento que aceptó la donación al año siguiente. En 1894 ingresó *La Virgen y el Niño entre dos ángeles*, de Memling, pequeña tabla entregada por la marquesa de Cabriñana, importante donación a pesar de la riqueza de los fondos flamencos de origen real. El cuadro en que se representa *Tadea Arias de Enríquez*, también de Goya, es un lienzo regalado en 1896 por los nietos de la protagonista. Dos retratos hechos por Velázquez serían donados en 1905 por la duquesa de Villahermosa, el de *Diego de Corral y Arellano, oidor del Consejo Supremo de Castilla*, y el de su mujer e hijo. Con el paso del tiempo las donaciones no han sido tan espectaculares ni frecuentes. Cabría mencionar dos pequeñas tallas policromadas con la representación de *Epitemo* y *Pandora*, que se encuentran en el Prado desde 1962, interesantes por cuanto están realizadas por El Greco, eminentemente un pintor, y se muestran desnudas. La pareja de *Floreros* pintados por Juan de Arellano es una donación de la condesa viuda de los Moriles (1969). Regalo del coleccionista Várez Fisa fue una obra de Orazio Borgianni, *San Cristóbal*, entregada en 1988 (en el Catálogo de pinturas se recoge un posible *Autorretrato* procedente de las colecciones reales, y *San Francisco estigmatizado*, lienzo pintado seguramente en España). La donación efectuada por el profesor José

Milicua hizo posible la presencia en el museo (1970) de los *Desposorios de la Virgen*, una obra de Pier Francesco, el Morazzone.

Donaciones de extraordinaria categoría y elevado número de piezas han ingresado en los museos europeos y americanos. Una de las más conocidas es la colección Moreau-Nélaton, a la que se le dedican las salas 69 y 71 del Musée du Louvre: constituida en los años 1840 por Adolphe Moreau con pinturas del siglo XIX francés, fue completada entre 1818 y 1906 por su nieto Étienne Moreau-Nélaton, historiador del arte y pintor, quien adquirió piezas del impresionismo, todo lo cual fue donado al estado en 1906. Sobresalen obras como *La joven huérfana*, de Delacroix, o *Le déjeneur sur l'herbe*, de Manet.

No dejan de ser curiosas las donaciones hechas a un particular con destino a un museo. Por ejemplo, la efectuada por Carlos Manuel IV de Saboya al general Clauzel para el Louvre, en 1799, en un momento en que la amistad pasa al terreno de la duda: Gerard Dou, *La mujer hidrópica*. También es llamativa la efectuada por el rey de Nápoles Fernando IV de Borbón a la República francesa en 1802 como indemnización por los cuadros requisados en san Luigi dei Francesi por las tropas napolitanas: la *Adoración de los pastores*, de Ribera, asignada por orden de Napoleón al citado museo francés.

La donación no implica el ingreso automático de la pieza en el museo, pues existe la tipología de la donación con usufructo, entendido éste como el «derecho a disfrutar bienes ajenos con la obligación de conservarlos, salvo que la ley autorice otra cosa» (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*). Esta clase tiene varias versiones, según el tipo de acuerdo pues una vez en el museo la obra puede ser temporalmente retirada por su antiguo propietario, se puede disponer de ella para el disfrute personal –en ambos casos ingresaría definitivamente a su fallecimiento– o atribuir el goce a otra persona y únicamente a la muerte de este usufructuario pasaría al dominio público.

Como donaciones con reserva de usufructo han entrado en el Museo del Prado excelentes obras, tal el retrato de *José Moñino, conde de Floridablanca* pintado por Goya, donado en 1975 por Fernando de Aragón y Carrillo de Albornoz, marqués de Casa Torres, ingresando en la pinacoteca a su muerte (1984); la misma procedencia tiene la *Cabeza de venado* de Velázquez, magnífico ejemplo de la capacidad del sevillano para la representación animalística.

Una colección ofrecida al Prado y rechazada por cuestiones de gusto fue la entregada a Francia por Carlos de Beistegui (México, 1863-Biarritz, 1953): brindada en 1942 bajo reserva de usufructo ingresó en el Musée du Louvre a su muerte. Se trata de una exquisita donación, actualmente (desde 1999) dignificada en una amplia sala del museo, con pinturas de gran calidad y de diversos artistas. Sobresale el pequeño *Retrato de Carlos Orlando, Delfín de Francia* (1494), de Jean Hey (Maestro de Moulins), y magníficas piezas del siglo XVII

(Rubens, con su extraordinaria *La muerte de Dido*, Anton van Dyck...), del XVIII francés (Largilliere, Nattier, Fragonard...) e inglés (Lawrence), así como del clasicismo y del clasicismo-romántico, con magníficas piezas debidas a David (como el soberbio *Retrato de madame Raymond de Verninac*, llevado a cabo entre 1798-1799) e Ingres. Por su parte, la *Marquesa de la Solana* es uno de los retratos más espléndidos pintados por Goya, obra española a la que se suma el conocido *Autorretrato* de Zuloaga (con la paleta) pintado en 1931 y del mismo autor el *Retrato de Beistegui*, al parecer motivo de rechazo por parte del museo –debía presidir el conjunto en el Museo del Prado– cuando el pintor Álvarez de Sotomayor era su director. En el retrato del referido donante aparecen, en la pared del fondo, dos cuadros colgados, uno de ellos corresponde a una pintura de Ingres, el *Retrato de madame Panckoncke* (1811) precisamente expuesto enfrente, el otro a *Madame Drouais* (hacia 1758), esposa del autor de la obra, François-Hubert Drouais.

Cerca de esta colección se presenta la de Hélène y Victor Lyon, que pasó al museo en 1977 a la muerte del hijo Edouard. Este hombre de negocios, muerto en 1963, donó dos años antes bajo reserva de usufructo –y en recuerdo de su esposa Hélène Loeb (fallecida en 1946)–, un conjunto de sesenta y cinco cuadros y tres pasteles, el cual se halla expuesto permanentemente y agrupado, según las condiciones estipuladas por el donante. En esta colección ecléctica destacan principalmente los venecianos del XVIII, además de franceses de este período e impresionistas.

Entre las donaciones efectuadas al Louvre hay que resaltar el retablo de *San Dionisio* (terminado en 1416), de Henri Bellechose, debida a Frédéric Reiset (1863) en un momento de revalorización de la pintura antigua nacional. Por lo que afecta a lo español significativa es la entrega, por parte de la condesa de Caraman (1964), de uno de los lienzos más espectaculares del barroco español, también por el formato, con unos cinco metros de altura, *La misa de fundación de la orden de los Trinitarios* (1666) pintado por Carreño de Miranda.

Otros museos galos exponen obras que han ingresado con esta modalidad. *La montaña Sainte-Victoire* (h. 1890), óleo de Cézanne que puede verse en el Musée d'Orsay es una donación con usufructo. También así entró (1969) el Cézanne representando a *Gustave Geffroy*, que perteneciera a la mujer de René Lecomte. Del mismo autor, una de sus obras más relevantes, *Muchacho del chaleco rojo* (1890– 1895) está en el Museum of Modern Art de Nueva York mediante una donación parcial de David y Peggy Rockefeller con reserva de usufructo.

El museo no tendría que estar sometido a condiciones restrictivas impuestas por los donantes, salvo casos excepcionales en los que cuenten argumentos como la calidad o la rareza, pudiendo disponer del bien como se crea con-

veniente. Cuando se trata de un conjunto de piezas, el problema puede complicarse ya que es probable que no correspondan a la misma época o autor –por lo cual no podrían, según el criterio tradicional, estar expuestas juntas–, que sean de diversa naturaleza, que no todas tengan la misma calidad, etc. Un donativo no ha de implicar necesariamente que sea expuesto con la intensidad de la permanencia, lógica aspiración de cualquier benefactor. En general, el hipotético donante se muestra reacio a convertirse en un filántropo al dar casi como seguridad el hecho de que su obra irá a parar a la reserva. Es probable que sea relegada por cualquier motivo: estado de conservación, mediana calidad, proyecto museográfico, obra de un artista suficientemente representado, problemas de espacio... En 1999 fue aprobada por el patronato del Museo del Prado la donación de veinte esculturas grecorromanas (valoradas en 3 millones de euros aproximadamente) de la colección del pintor chileno Claudio Bravo. Se ha precisado que impuso dos condiciones: que se organizara una exposición –lo que ocurrió en la primavera del año siguiente– y que se le entregaran reproducciones.

Un tipo de donación con contrapartida es la que corresponde a las piezas entregadas por un artista vivo que se desprende de obra propia en beneficio del Estado, recibiendo una mensualidad como compensación simbólica.

La donación en beneficio del Estado tiene una contrapartida de tipo fiscal. Según la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español (artículo setenta) «los contribuyentes del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas tendrán derecho a deducir de la cuota el 20 por 100 de las donaciones puras y simples que hicieren en bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, siempre que se realizaren en favor del Estado y demás Entes públicos, así como de las que se lleven a cabo en favor de establecimientos, fundaciones o asociaciones...».

Los museos suelen dejar constancia de las personas e instituciones que han hecho posible con su esfuerzo el enriquecimiento de las colecciones. La etiqueta que identifica la pieza puede brindar esta información. Incisos en la pared junto a la entrada (Museo del Prado), en grandes paneles en el hall (National Gallery de Londres; Musée d'Orsay de París; Rijksmuseum de Amsterdam), en la caja de la escalera (Mauritshuis de La Haya) o en listados estratégicamente situados en salas o pasillos se ofrece una relación de los principales filántropos, siendo casi interminable en ciertos casos. Al museo inglés corresponde la encabezada con la frase «MAJOR BENEFACTORS OF THE NATIONAL GALLERY» y con la lejana fecha de 1826 –Sir George Beaumont-Bt y The British Institution– hasta las más cercanas de 1997 –con M. Pierre Berge, The Weston Family y Yves Saint Laurent– y 1998 –con The Wolfson Foundation–, lo que da cuenta de la participación ciudadana en la creación y desarrollo del museo cuando en pa-

íses como España esta entrega ha sido ridícula conformándonos con el papel ejercido por las colecciones reales y el patrimonio procedente de la Iglesia.

Hay donaciones que se realizan a los museos, fundamentalmente en Estados Unidos, como recuerdo de un ser querido, lo cual queda testimoniado no solamente en la cartela que las identifica sino obligatoriamente en cualquier referencia a la pieza en concreto. Frases como «en memoria de», «en honor de», «como recuerdo de» aparecen al lado del nombre de la persona objeto de atención. Por ejemplo, en el Metropolitan Museum de Nueva York una de las obras más hermosas, *Flora*, de Rembrandt, fue una donación de Archer M. Hunltington en memoria de su padre Collis Potter Hunlington. En el museo nacional de Estados Unidos, los encantadores retratos de *Bartolomé Sureda* y de *Teresa Luisa*, su mujer, pintados por Goya, han de ser citados en las publicaciones con la siguiente frase: «Washington, National Gallery of Art. Gift of Mr. and Mrs. P. H. B. Frelinghuysen in memory of her father and mother, Mr. and Mrs. H. O. Havemeyer», seguido del año 1941 para el primero, y 1942 para el segundo. Entre los museos europeos podríamos mencionar el *Muchacho afilando el lápiz*, de Chardin, donación de la señora Edmé Sommier en recuerdo de su padre Casimir Périer (1943). Mayor alcance tienen las nutridas donaciones efectuadas a Barcelona (Museu Picasso) por Picasso a la memoria de su amigo y secretario Jaume Sabartés, fallecido en 1968.

En el Museo del Prado han ingresado varias obras con estas características. Así, *San Sebastián* (sin las piernas) de El Greco fue donado por la marquesa de Casa Riera y condesa Viuda de Mora, en memoria del marqués de Casa Torres (1959). *Abraham y los tres ángeles*, de Giovanni Battista Tiepolo, es una obra donada por los señores de Sainz, en 1924, en memoria de su padre, Mariano. El lienzo *Visión de san Sebastián de Aparicio*, de Maella, corresponde a un donativo de Enrique Puncel en recuerdo de su esposa, María de Muguiro, efectuado en 1929. Más reciente es el ingreso de un lienzo de Giuseppe Marullo, *San Pedro liberado por un ángel*, procedente de la colección del infante don Gabriel de Borbón, donado al museo por el anticuario Manuel González, en memoria de su hijo del mismo nombre (1993).

La donación puede encubrir un deseo de reconocimiento público por parte del donante. Ello nos recuerda una de las historias contadas por Ramón Gómez de la Serna en *Caprichos* (1956). La de un hombre sin descendencia pero frecuentemente visitado por sus interesados sobrinos a causa de la posesión de una obra de Goya, *Las tres hermosas al balcón* (posible parodia del tema por él pintado, *Las majas en el balcón*): «Un día decidió legárselo al museo y que allí no sólo fuese eterno recuerdo del gran pintor, sino epitafio de él mismo, pues siempre quedaría constancia en la placa de bronce de que fue legación de don Juan de la Cenizosa». No siempre el donante desea que el museo

aporte información sobre su identidad ya sea por considerar que su entrega no merece premio como por preservar sus datos de la curiosidad ajena. La donación anónima es a veces de extraordinario valor, por lo que resulta aún más digna de ser elogiada. Una obra de la categoría de la *Adoración de los pastores* de Mantegna tiene en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York esta consideración (1932). Curiosamente también existe la donación anónima en recuerdo de alguien de quien sí se ofrece la filiación. Tal es el caso de la *Vista de la montaña Marselleveyre y de la isla de Marie-El Mar en L'Estaque*, óleo de Cézanne que puede verse en la Memorial Art Gallery de la universidad de Rochester (estado de Nueva York), donación en homenaje a Edward Harris y en memoria de H. R. Stirling.

Hay donaciones que se efectúan para determinado fondo, es decir, con destino a un ámbito preciso de las colecciones. Tal ocurre con *Tormenta en las montañas*, del norteamericano Albert Bierstadt, un óleo con un espectacular paisaje donado al Museum of Fine Arts de Boston por Martha C. Karolik para la colección M. y M. Karolik de pintura americana.

Las asociaciones de los Amigos de los museos enriquecen los fondos de la institución que apoyan a través de la adquisición de obras que entregan mediante donación. Se trata de un sistema que ahonda en la estima que debe tener todo miembro hacia el museo que admira y apoya, sintiéndose partícipe de su suerte, involucrándose en su dinámica. En algunos países este tipo de organizaciones está tan arraigado que se ha llegado a donar obras con ocasión de su aniversario, como los quince años de la existencia de la Fundación de Amigos del Museo del Prado (creada en 1981) con el *Autorretrato* de Paret y Alcázar (valorado en 270.000 euros), o el centenario de la Societé des Amis du Louvre como el magnífico *Retrato de Juliette de Villeneuve* de David, adquirido (1997) por el museo gracias a una contribución excepcional del Fonds du Patrimoine, un donante anónimo en recuerdo de Mlle. Cécile de Rothschild, y con la participación de un grupo de amigos del Louvre y de LVMH/Moët Hennessy Louis Vuitton.

Es interesante constatar que a veces este donativo se realiza como homenaje a determinada persona –y así debe constar en la cita de la pieza–, según vemos, por ejemplo, en la *Sagrada Familia con la Magdalena* de El Greco, obra conservada en The Cleveland Museum of Art, donación de los Friends of The Cleveland Museum of Art en memoria de J. H. Wade.

En el Musée du Louvre se exponen obras relevantes productos de donaciones efectuadas por los amigos del museo, cuya sociedad se fundó en 1897. Así, en 1911 entró *El baño turco* (1862), de Ingres. A unos años antes, en 1904, corresponde la donación de una tabla medieval para los fondos españoles, *La flagelación de san Jorge*, pintada por Bernat Martorell. La *Piedad de Villeneuve-lès-Avignon* y *La loca*, de Gericault, también tienen ese origen. En Estados Unidos

gran cantidad de donaciones han ingresado en estos centros mediante este procedimiento, piezas relevantes como, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, *Aristóteles con un busto de Homero*, un famoso lienzo de Rembrandt comprado con fondos especiales y donaciones de los amigos del museo (1961).

En España las donaciones a través de estas asociaciones filantrópicas se están multiplicando últimamente, con algunos casos que han sido dados a conocer por los medios de comunicación. Uno de ellos fue el *Martirio de san Esteban* de Pietro Cavallino, adquirido por la Fundación de Amigos del Museo del Prado por 180.000 euros a la viuda del que fuera uno de sus directores, Xavier de Salas. Donado en 1989, se incorporó al par de cuadros que el museo contaba de este artista. La solemne entrega de la obra en un acto presidido por la reina doña Sofía (junio 1990) dio aún más relevancia a dicha donación. Por su parte, otro museo de categoría nacional, el Reina Sofía, ha ido ingresando diversas obras a través de la Real Asociación de Amigos constituida en 1987; en 1993 un Susana Solano (*No te pases con escalera de emergencia*), y un Manuel Ángeles Ortiz (*Sin título*); en 1994 *El Zurdo*, de Miguel Ángel Campano, y al año siguiente *Retrato de Joella*, de Dalí– Man Ray. A 1998 corresponde la donación de *Presencia inquietante*, un cuadro pintado por Motherwell en 1976, magnífica compra que palía tímidamente la pobreza de las colecciones públicas en ejemplares del expresionismo abstracto americano.

En Estados Unidos abundan las donaciones efectuadas por fundaciones empresariales y financieras, a menudo en memoria de uno de sus miembros. La Fuller Foundation como recuerdo del gobernador Alvan T. Fuller entregó al Museum of Fine Arts de Boston *La princesa María*, lienzo pintado por Anton van Dyck, así como, de Reynolds, el *Retrato de Squire Musters* para la National Gallery de Washington. En memoria de Marie N. Harriman, la Averell Harriman Foundation facilitó a la National Gallery de Washington varios Cézanne, Seurat, Toulouse-Lautrec, y de Picasso la conocida *Jovencita con un abanico* (1972).

Hay donaciones realizadas a causa de un acontecimiento relevante en la vida del artista. Es lo acaecido con *La mujer de la cafetera* de Cézanne (París, Musée d'Orsay), donación del señor y de la señora Jean-Victor-Pellerin a los museos nacionales de Francia en 1956 con motivo del cincuentenario de la muerte del pintor.

Tampoco son extrañas las donaciones efectuadas por los propios artistas. El Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) se enriqueció con obras cedidas por artistas nacionales: en 1979, poco antes de su muerte, Benjamín Palencia entregó dieciséis óleos, tres pinturas en técnica mixta y un amplio e interesante conjunto de dibujos. A los vivos con cierto prestigio, el museo les consolida y su producción se revaloriza en el mercado. El norteamericano Julian Schnabel ha sido donante en beneficio del Museo Nacional Centro de

Arte Reina Sofía de tres grandes piezas bajo el título *Al pueblo de España*, de la serie «Los patos del Buen Retiro», de la cual el museo compró una cuarta que permite completarla. Artistas reconocidos han contribuido a una nueva dinámica en la imagen del museo, como ha ocurrido, por ejemplo, con la cesión por parte de Mary Cassatt de su *Lady at the Tea Table*, obra que permitía seguir actualizando las colecciones del Metropolitan Museum de Nueva York (1923).

También es significativo el caso de las donaciones realizadas por miembros de la familia del autor de la obra, como sucede, por ejemplo, con *The Last of the Buffalo* (h. 1889), lienzo pintado por Albert Bierstadt (Washington, Corcoran Gallery of Art), donado por su mujer; con diversos lienzos de Thomas Eakins (muerto en 1916) entregados por la suya al Philadelphia Museum of Art; con pinturas de Georges Braque donadas por su viuda y que pueden verse en el Musée national d'art moderne (Pompidou) –tal *L'Estaque*, de 1906, y *Nature morte au violon*, de 1911–; con obras de Chagall (*Le poète Mazin*, 1911-1912, entregado por Ida Chagall), Lipchitz (Fondation Jacques y Yulla Lipchitz), Delaunay (de Sonia y Charles Delaunay), y con otras piezas expuestas en el citado museo francés. En España, el MEAC se enriqueció con donaciones formuladas por parientes de artistas: en 1969 el hijo de Vázquez Díaz entregó ocho lienzos, un fresco y diez bronces de su madre, la escultora danesa Eva Aggerholm. Espectacular fue la donación hecha por Roberta González (1973) de piezas de su padre, Julio: treinta y ocho esculturas (cuatro en hierro), quince óleos y un importante conjunto de dibujos. En 1979 a través de la viuda e hija de Francisco Bores se obtienen veinte óleos, treinta y tantos bocetos para vidrieras y más de 170 dibujos. *Concetto spaziale. El fin de Dios* (1963) es una obra realizada por Lucio Fontana donada por un miembro de la familia. Una importante colección de piezas de Julio González fue donada por sus herederas, Carmen Martínez y Vivianne Griminger, al IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) constituyendo una de sus ofertas de mayor relieve.

Llamativo por lo raro es el regalo en obras de arte efectuado por un país a otro. *Les porteuses* (1911) de Goncharova expuesta en el Musée national d'art moderne (Pompidou) de París es una donación del estado soviético de 1988. La existencia en el Metropolitan Museum de Nueva York (Ala Sackler) de un templo egipcio, el de Dendur (h. 15 a. C.), se debe a un regalo efectuado por Egipto a los Estados Unidos en 1965, instalado en la referida ala en 1978. El de Debod, ofrecido a España, con la misma problemática en su origen, se halla al aire libre y forma parte de la red de los museos madrileños.

Las donaciones en bloque no tienen por qué estar conservadas en el mismo museo. Las características estilísticas de las obras hace que se destinen a lugares diferentes. Así, la colección Moreau-Nélaton donada al estado francés en

1906 está repartida entre el Musée du Louvre (romanticismo y escuela de Barbizon) y el Musée d'Orsay (Manet, Monet, Pissarro, Sisley).

El museo que recibe la donación no es siempre el que la expone. Por diversos motivos es probable que se convierta en depósito al ser expuesta en otra institución diferente a la destinataria. Tal es el caso de la única obra de Juan Gris que posee el Museo del Prado, el *Retrato de Georgette*. Donada por el especialista del cubismo Douglas Cooper en 1979, una decisión ministerial (en el marco de la reordenación de las colecciones estatales) la transformó en depósito del Prado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Las donaciones pueden estar sujetas a reclamaciones por parte de los herederos cuando éstos consideran que el destinatario ha incumplido las condiciones de donación, como ha ocurrido con el nieto de los Delaunay con respecto a la donación hecha por Sonia al estado francés en 1964, demanda desestimada judicialmente (1999).

La exposición temporal puede desembocar en una donación. La presentación en el Reina Sofía de noventa esculturas, dibujos y bocetos de Jacques Lipchitz (1997) –antológica bajo el título *Un mundo sorprendido en el espacio*–, conllevó la entrega por parte de la viuda de veinte yesos y terracotas, cuando el museo tan sólo contaba con una obra del artista adquirida hacía un par de años. Algunas piezas se exponen en las salas permanentes dedicadas a la pintura con un criterio cronológico.

A menudo las donaciones son testimonio del interés del momento por determinada cultura, movimiento o artista. Así, en el renovado entusiasmo por la pintura medieval está la entrega (1905) por parte de la Societé des Amis du Louvre de la *Piedad de Villeueuve-lès-Avignon*, mientras que la fascinación por el manierismo condujo a la donación de obras de J. Cousin (1922) y enormes lienzos de A. Caron en la década de los treinta.

Existen obras, incluso importantes en el marco de la imagen del museo, y a veces hasta conjuntos, que una vez que han salido del país han retornado en calidad de donación. Tal es el caso de las «Pinturas negras» de Goya, fundamentales en el itinerario del Museo del Prado. El banquero francés de origen alemán barón Frederich Emile d'Erlanger adquirió la Quinta del Sordo en 1873, y al año siguiente mandó desprender las pinturas de los muros y pasarlas a lienzo, de lo cual se encargó el pintor y restaurador Salvador Martínez Cubells. Se presentaron en París en 1878 con motivo de la Exposición Universal celebrada en el palacio del Trocadero. Desanimado, sin duda, por el poco interés que el público francés mostró por las obras, las hizo retornar a España, país que las aceptó como regalo mediante Real Orden de diciembre de 1881.

Son importantes las donaciones que permiten cubrir una laguna en los fondos del museo, ya sea de un foco geográfico-cultural como específicamente

de un autor, o permiten enriquecer la representación de determinado artista, e incluso suplir la carencia de precisos temas. En el Museo del Prado el *Arcángel san Miguel*, lienzo de Valdés Leal donado por la viuda de Jiménez Díaz en 1970, permitió ampliar el escaso número de piezas de este pintor. Recientemente, un *Autorretrato en el estudio* de Paret y Alcázar ha introducido un tema muy interesante en la pintura española al retratarse el artista a sí mismo, además, en condición de melancólico, como había hecho Goya tanto en «Los Caprichos» como en el *Retrato de Jovellanos*, también en el Prado. Por su parte, el ingreso en el Reina Sofía de *Presencia inquietante*, de Motherwell, ha permitido mostrar en España la obra de uno de los miembros de la abstracción americana.

Hay donaciones que mejoran la información de obras que ya están en los museos, logrando completar la serie, un retablo, formar la pareja, etc. Así, la *Monstrua vestida* (Eugenia Martínez Vallejo), conocida obra de Carreño de Miranda perteneciente a las colecciones reales que ingresó en el Museo del Prado en 1827, fue animada con su «pendant», la *Monstrua desnuda*, en la tardía fecha de 1939 mediante una donación (Fernando VII la había regalado al pintor Juan Gávez y en 1871 al morir don Sebastián Gabriel de Borbón se registra entre sus bienes, pasando posteriormente a su primogénito el duque de Marchena).

También existe la donación en bloque, es decir de un conjunto de obras que deben permanecer unidas por decisión del donante. En este caso, la calidad de la mayoría debería ser importante como para presentar la donación de un modo compacto. Hay que tener en cuenta que se trata normalmente de un tipo de donación donde prima la diversidad, ya sean cuadros de variadas épocas y autores o insertos en un marco genérico junto con escultura y artes decorativas. Para algunos museos esta variedad asusta al escaparse de la convencional presentación por épocas y autores. Los museos norteamericanos cuentan con donaciones que se presentan en bloque, en salas identificadas con el nombre del filántropo, como ocurre de un modo significativo en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. En el Musée du Louvre recientemente se ha dignificado este tipo de espacios.

La donación de una colección puede adquirir una dimensión fuera de la común al dar lugar a la constitución de un museo. En Francia podríamos mencionar el Musée Condé, de Chantilly, cuyos fondos constituyen los bienes del duque de Aumala, quien por cláusula testamentaria fijó para el futuro el carácter cerrado e inamovible de su colección, donada al país a través del Institut de France. En España un caso relevante es el Museu Frederic Marés de Barcelona puesto que lo conforma la colección que éste logró reunir –constituida por miles de piezas–, y que donó a la ciudad en dos etapas (la primera fundacional

de 1946 y la segunda de ampliación de 1979). Según una de las cláusulas de la escritura de donación las obras deben permanecer eternamente juntas:

> «Son condiciones de donación las estipuladas en el acta fundacional de primero de julio de 1946, exceptuando la primera, que queda redactada de la forma siguiente: las piezas o las obras del Museu Marés, bajo ningún concepto ni motivo podrán ser retiradas y exhibidas ni de forma accidental separadamente, teniéndose que mantener siempre, en todo momento y sin ninguna excepción, la total integridad y la unidad del Museo, de forma que, de no cumplirse estrictamente lo dispuesto en la cláusula 1ª del acta fundacional [»Que las colecciones de referencia y las que el propio compareciente pueda aportar en lo sucesivo, no sean, en ocasión o circunstacia alguna, objeto de disgregación, es decir, que sean exhibidas siempre conjuntamente y en un mismo edificio...»], los herederos del donante, o las personas por él asignadas, podrán disponer de las piezas ingresadas con posterioridad al acta fundacional, revocar la donación y darles el destino previsto en la voluntad testamentaria».

Muy importante es la donación efectuada a la ciudad de Barcelona por Pablo Picasso en 1970, obras custodiadas por tres generaciones familiares. Se trata de trabajos a través de los cuales se puede seguir su trayectoria desde su infancia de finales del siglo XIX hasta la etapa de Barcelona, con testimonios fundamentales de años posteriores. El Museu Picasso se enriqueció con 82 óleos sobre lienzo, 110 óleos sobre tabla y 21 en otros soportes, 681 dibujos, pasteles y acuarelas sobre papel, 17 cuadernos, cuatro libros con dibujos marginales, un aguafuerte y 5 objetos. Ya en 1968 Picasso había donado el conjunto de «Las meninas», 58 lienzos realizados en 1957.

Una donación considerada relevante por parte del museo puede conducir a la celebración de una exposición temporal. Es una magnífica oportunidad de analizar la obra en un contexto, el de la época o/y el del autor, y de estudiarla científicamente a través del catálogo. El ingreso en el Museo del Prado, gracias a la Fundación Bertrán –a través de la Fundación de Amigos del Museo –, de un lienzo pintado por Juan van der Hamen dio lugar a la exhibición *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias (A propósito del 'Retrato de enano' de Juan van der Hamen)* celebrada en 1986, la cual contó con un catálogo de gran interés para la comprensión de una época y de una específica temática. Diez años más tarde era en torno al *Autorretrato en el estudio* de Paret y Alcázar que el Prado presentaba una hermosa exposición con diez pinturas del artista y veintiún dibujos.

Ir mostrando al público las últimas donaciones o presentar las logradas en un período de tiempo más o menos amplio ahonda en el conocimiento de las

fondos del museo y puede ser una llamada de atención para los coleccionistas. El sistema es doble, se dan a conocer conforme van ingresando en un espacio determinado del museo, o se prepara una exposición específica. En 1989 el nuevo Louvre organizó una exposición –la primera tras su cambio de imagen– titulada *Los donantes del Louvre*, con 350 piezas de todos los momentos (la primera entrega corresponde a 1798), agrupadas por épocas de donación, por lo cual se pudo ver una pintura sienesa del trecento al lado de una pieza sumeria y ésta junto a un Ingres. La superación de los límites cronológicos y temáticos ofrecía un sentido universalista del arte y en el marco de la exposición se dejaba constancia de la dinámica del gusto que hacía posible determinado coleccionismo. En Barcelona fue significativa la que se celebró en el palacio de la Virreina entre 1963-1964, organizada por la Junta de Museos de Barcelona, bajo el título *Legados y donativos a los Museos de Barcelona. 1952-1963*, de la que se publicó un catálogo.

Otra vía para dar a conocer las donaciones es su publicación en el boletín del museo, donde debería haber constancia gráfica además de los datos. Algunos museos en sus hojas de divulgación mensuales –en el museo nacional británico bajo el título «The National Gallery News»– dan a conocer las últimas donaciones con una sobria descripción de la obra y del autor, así como con su reproducción.

Una donación reciente de cierta singularidad aunque no afecta directamente al ámbito del museo es la protagonizada por Gustav Rau, un médico alemán consagrado al hospital y a la atención de los niños, quien donó en septiembre de 2001 su colección de pintura (125 cuadros) valorada entre 255-510 millones de euros a la Fundación de Ayuda a la Infancia de Naciones Unidas (UNICEF). Esta institución pretende desprenderse de ellas progresivamente a fin de financiar proyectos humanitarios, pero ha sido un deseo del benefactor que parte de la misma no sea vendida hasta pasados veinticinco años.

2.5.1. La donación Cambó

Una de las donaciones más importante que se ha llevado a cabo en un museo español corresponde al papel benefactor del político catalán Francesc Cambó (1876-1947). Este ampurdanés estudió Filosofía y Letras y Derecho. Su formación política es temprana. Militó en la Lliga regionalista (después Lliga catalana) y participó en la constitución de Solidaridad catalana. Fue ministro de Hacienda entre 1921-1922 en el gobierno de Maura, en 1931 fundó el partido Centro Constitucional y dos años más tarde sería elegido diputado por Barcelona en las cortes. Cambó defendió en Madrid el estatuto de Cataluña pero fue derro-

tado en las elecciones de febrero de 1936 ganadas por el Frente Popular. Los acontecimientos de la Guerra Civil le llevaron a establecerse primero en Italia y en Suiza, después, en plena contienda mundial, emigró a los Estados Unidos, de donde se fue a Argentina en 1941 país en el que murió seis años más tarde. *En torno al fascismo italiano* (1925), *Por la concordia* (1928) y *Las dictaduras* (1929) le implican como hombre interesado en dejar constancia de sus ideas. Tras su muerte se publicaron sus *Memorias (1876- 1936)* y *Meditaciones (1936-1946)*. Francesc Cambó fue presidente del consejo de administración de la empresa hidroeléctrica CHADE (constituida en 1920).

Cambó era un gran aficionado al arte convirtiéndose en un importante coleccionista de pintura. Entre 1920 y 1936 logró reunir un conjunto de cuadros codeándose con grandes fortunas privadas e importantes museos del mundo. En su mente albergaba la idea de organizar una colección que se debía convertir en museo en donde estuvieran presentes obras de artistas escasamente representados en las colecciones públicas españolas. Por tanto, la suya es una colección que se va desarrollando con la idea de dotar a España de un tipo de obra de arte que no se podía ver sino saliendo al extranjero. Este proyecto, casi de iluminado, fue expuesto por él en el discurso que formuló en las cortes el 6 de diciembre de 1935:

> «Hoy nos encontramos con que, por distintas circunstancias, en España somos varios, yo uno de ellos, los que nos dedicamos a completar el patrimonio artístico español y a adquirir en el extranjero obras de arte de considerable valor. Yo os digo que no soy el único que realiza esta labor; pero en cuanto a mí, puedo manifestaros que desde el tiempo en que más el azar de las circunstancias que mis propios méritos puso en mis manos una fortuna de alguna consideración, yo creí que tenía que repartirla en vida y que tenía que repartirla, principalmente, en atenciones culturales, y una de las preocupaciones mayores de mi espíritu fue la de conseguir para España un complemento a lo que es en pintura la colección formidable del Museo del Prado».

Cambó era un asiduo a las salas del Prado, que recorría con frecuencia, manteniendo además amistad con su director, Francisco Javier Sánchez Cantón, al que se debe el primer catálogo de la colección publicado en 1955 : «Cuando al ser diputado pasaba mucho tiempo en Madrid, yo era el más constante visitante del Museo del Prado. Allí todos me conocían y me miraban con simpatía. (...)...yo, que conocía y amaba el Prado por la infinidad de horas de gozo y por la cantidad de consuelos que allí había encontrado...» [*(Memorias (1876-1936)*]. Cuando se hallaba exiliado en Buenos Aires confesaba con desconsuelo al director (1943): «Yo le aseguro que cambiaría todas las comodidades

y goces materiales que aquí disfruto por la posibilidad de darme todas las mañanas un paseo por las salas del Museo del Prado». Con el paso del tiempo insiste nuevamente en su añoranza: «Con lo que Usted me dice, puede imaginar cómo se acrecienta mi deseo de poder repetir las frecuentes visitas que hacía yo al Museo del Prado..., mis grandes goces madrileños... que estoy echando de menos cada día» (6-VIII-1946).

Hemos apreciado cómo una de las aspiraciones de Cambó fue cubrir lagunas del patrimonio artístico en España a nivel del coleccionismo y especialmente las que él constataba en su recorrido por el Prado, y así lo indicó en las cortes. Por ello se dedicó con ahínco a la búsqueda de obras de los siglos XIV y XV italianos, pues a excepción del Mantegna y del beato Angelico, los grandes artistas de la pintura italiana anteriores al renacimiento clásico estaban ausentes, aunque su juicio sobre los testimonios pictóricos del arte francés no es del todo apropiado:

> «(...) En el Museo del Prado hay una representación espléndida de los grandes artistas españoles... tenemos una representación esplendorosa del arte flamenco, recuerdo de nuestra ocupación en Flandes; tenemos una representación admirable de la pintura veneciana, debida en su parte principal al gran entendimiento en materia de arte tanto de Carlos V como de Felipe II... Pero el Museo del Prado no tiene, y aún por casualidad, más que una pintura florentina...; no tiene una sola representación, imperfectísima, de la escuela de Toscana; no tenemos representación de la escuela más copiosa después de la italiana, que es la holandesa...; no tenemos más que algunas muy mediocres telas de pintura francesa... y no tenemos en absoluto ni un solo cuadro de escuela inglesa (...) Yo me propuse buscar, en cada una de las escuelas que no tienen representación en España, una obra del más grande de los maestros, si era posible; si no, del que le siguiera en importancia, y a la realización de esta obra he dedicado una parte considerable de mi fortuna».

En cuanto a la pintura italiana de los siglos XIV y XV logró magníficas piezas pero otras han cambiado de atribución y e incluso algunas se ha demostrado que son pastiches del XIX. Así, los análisis técnicos a la *Virgen con Niño y san Juan*, que se creía obra de Filippino Lippi, y al *Ángel músico* tenido por original de Melozzo da Forlí, han desvelado su falsedad. Hay que destacar las tres tablas del Maestro de la Madonna Cini, del siglo XIV, y el par del Maestro de la Madonna della Misericordia –con *Historias de san Eloy*–; las *Siete Artes Liberales* de Giovanni dal Ponte (siglo XV) corresponde a un magnífico frente de arcone; también es interesante la obra que representa el mismo tema que la ante-

rior, de Giovanni di Ser Giovanni, lo Scheggia. Cuadros importantes son las tres tablas que ilustran la *Historia de Nastagio degli Onesti* tomadas del *Decamerón* de Boccaccio: pintadas en 1483 se tenían en su totalidad por de Botticelli pero en la actualidad se ha constatado que la tercera composición está realizada por un colaborador con la intervención puntual del referido maestro. También podríamos citar el *San Juan Bautista niño,* de Raffaellino del Garbo, que estuvo atribuido al citado artista toscano.

Como veremos, Cambó también coleccionó obras del XVIII italiano, del barroco flamenco y holandés y francesas e inglesas dieciochescas y del XIX.

Su pasión por el Museo del Prado y el deseo de tener en su residencia de Buenos Aires la colección que con tanto tesón fue consiguiendo, le llevó a entregar al museo nacional algunas obras. Ya en marzo de 1940 permitió que el Prado se quedara con un *Bodegón con cacharros* de Zurbarán, del cual él poseía otra versión. Ante el deseo de Sánchez Cantón de mostrar al público uno de los dos ejemplares que en esos momentos estaban en el museo, Cambó le contesta: «En cuanto a los dos bodegones zurbaranescos que aún están en Madrid y que desea Usted exponer, como son reproducción del mismo tema, debe Usted recordar que varias veces le había ofrecido regalar uno al Prado. Dé usted por hecho el regalo y escoja de los dos el que más le plazca».

La aspiración por entregar obras al Prado aparece recogida en sus *Memorias (1876-1936)*: «Yo sabía bien que [mi colección] sería siempre una cosa modesta y escasa al lado del Prado, una de las mejores, si no la mejor, pinacoteca del mundo, pero yo, que conocía y amaba el Prado por la infinidad de horas de gozo y por la cantidad de consuelos que allí había encontrado, sabía también que el Museo del Prado era incompleto y que de él estaban ausentes grandes escuelas y grandes maestros».

En una carta dirigida el 21 de abril de 1941 al director, el ilustre catalán habla abiertamente de hacer donaciones en beneficio del Prado teniendo como contrapartida la posibilidad de trasladar parte de su colección a América y disfrutar en el caso de que estuviera en España de algunas pinturas:

«(...) Mi propósito es ceder buena parte de mi colección, desde luego mis primitivos italianos, al Museo del Prado. Yo estaría dispuesto a dar comienzo, desde ahora, a la realización de mi propósito, si pudiese conseguir que se me permitiera que, mientras yo esté en América, pudieran estar conmigo algunos de los cuadros que tengo en España». Entregaría, indica, «mi cuadro de Giovanni dal Ponte, mis tres grandes 'panneaux' de Botticelli, dos primitivos, atribuidos generalmente a Taddeo Gaddi, y por muchos críticos, entre ellos Bernard Berenson, a Pietro Nelli, y el fresco de Melozzo da Forlí. Yo cedería, desde ahora, estos cuadros en propiedad al Museo, reservándome el derecho que, probablemente, no haría efectivo, de poder tener en mi casa y compañía, cuando

yo residiera en España y durante mi vida, los 'panneaux' de Botticelli, los Taddeo Gaddi y el Melozzo; el Giovanni dal Ponte no se movería ya del Prado, donde podría hacer un magnífico 'pendant' al Fra Angelico».

En diciembre de 1941 Sánchez Cantón firmaba en Barcelona el acta de recepción de los cuadros destinados al Museo del Prado, que el 27 de febrero del año siguiente se exponen en las salas italianas, además del Zurbarán que ya figuraba en el museo. Aunque las *Historias de san Eloy* han resultado no ser de Taddeo Gaddi, y los tres Botticelli han pasado a ser «Botticelli y colaboradores» (en el segundo panel hay intervención de otro artista, así, según se ha estudiado, como en el tercero se aprecia la mano de Bartolomeo di Giovanni), resultando ser falso el Melozzo, la importancia de esta entrega es relevante, siendo considerada en su momento por Gaya Nuño como «el donativo más importante, no ya de esta etapa, sino seguramente de toda la historia del Prado».

Pérez Sánchez, director del Museo del Prado cuando se organizó la exposición sobre la colección Cambó, ha indicado la modestia de la mayor parte de las donaciones que se habían hecho hasta el momento. El estudio detenido de la colección –la donación y el legado, del que hablaremos– a través del catálogo de la exposición, bajo la dirección de Joan Sureda por entonces director del Museu d'Art de Catalunya, ha permitido situar las piezas en su justa dimensión afianzándose la categoría artística de muchas de ellas y descubriendo la mediocridad de unas pocas.

En 1997, coincidiendo con el cincuenta aniversario de la muerte del autor de la frase de tanto calado político, «Hacer Cataluña grande en una España grande», se celebraron diversos eventos y publicaron libros y numerosos artículos sobre su personalidad y pensamiento político.

2.5.2. La donación Marés

Una magnífica donación en beneficio de la ciudad de Barcelona fue la colección lograda por el escultor Frederic Marés (1893-1991), quien trató de ella en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1965. Marés llegó a reunir miles de piezas, fundamentalmente escultura, pero también pintura y una amplia gama de objetos de diversa naturaleza. Es nutrido el volumen de la escultura hispánica desde el siglo XII procedente de diversos puntos de la península. Aunque pase por ser una colección especializada en arte medieval, Marés recopiló imágenes renacentistas y barrocas y relieves, así como pintura de esas épocas, también de origen italiano, flamenco, etc.

En cuanto a los relieves más antiguos sobresale la *Aparición de Jesús a sus discípulos en el mar*, del siglo XII, procedente del monasterio de Sant Pere de Rodes

(Girona). Las imágenes románicas y góticas representando a la Virgen y el Niño son abundantes: destaca la *Virgen de Plandogau de Oliola* (Lleida), de madera recubierta de metal con restos de policromía; la también románica, de procedencia francesa, la *Virgen de Puentedura*, tallada y policromada; y la gótica *Virgen con el Niño* de alabastro policromado atribuida a Pere Moragues. De la pintura medieval destacan las tablas de Jaume Huguet (*Jesucristo camino del Calvario*, procedente del retablo de san Agustín de Barcelona), de Lluis Dalmau y de otros importantes artistas catalanes. Las esculturas del renacimiento y del barroco están presentes en la colección Marés con los preclaros nombres de Juan de Juni (grupo de terracota policromada con la representación de la *Piedad*), Gregorio Fernández, Pedro de Mena, Salzillo, etc.

En esta colección son notables las figuras de pesebre, los belenes, las arcas, los hierros (cerraduras, llaves, instrumentos de trabajo), el apartado de abanicos, paraguas, hebillas, diademas y peinetas, joyas, sonajeros, amuletos, pipas, naipes, billetes de tranvía, máquinas fotográficas, daguerrotipos, relojes de pared, piletas de agua bendita, cerámica, piezas litúrgicas, medallas, botones, bastones, cajitas de rape, aleluyas, lentes y gafas, etc. Son estas miles de piezas lo que constituye su «Museo sentimental», curioso gabinete que testimonia la vida de los grupos sociales y la oculta de tantas personas identificadas con objetos cotidianos.

Por acuerdo municipal de enero de 1948 se aprobó el proyecto definitivo de emplazamiento de la colección en los edificios contiguos al Saló del Tinell, que en su día fueron Palau dels conmtes de Barcelona y posteriormente de los reyes de Catalunya i Aragó. Al convertirse en pública, Marés invita al visitante a su disfrute: «Entra-hi, sigues benvingut: aquest tresor et pertany». Debido a su ampliación en 1979, el acta notarial de esta fecha establece como condición fundamental, «que toda la obra expuesta... y las que en lo sucesivo puedan ingresar a formar parte del patrimonio del Museo sin excepción alguna, deberían figurar expuestas a la contemplación y estudio del visitante, sin que por ningún concepto ni circunstancia puedan ser retiradas y exhibidas fuera del propio Museo Frederic Marés».

Recientemente se ha procedido a la revisión científica de sus fondos haciendo públicos los resultados a través de catálogos.

También en Barcelona otro benefactor fue Manuel Rocamora, coleccionista de textiles fallecido en 1976 quien durante 1933-1962 fue donando piezas a los museos de Barcelona, ofreciendo en la última fecha su excelente colección al ayuntamiento de la ciudad. Surgió, así, el Museu d'Indumentaria «Col·lecció Rocamora» (antiguo palacio del marqués de Llió).

Hay museos que ofrecen puntual información sobre los nuevos ingresos. Ya sea en el hall como en alguna zona específica paneles con fotografías y co-

mentarios dan noticia sobre las últimas adquisiciones y normalmente de su ubicación en las salas haciendo partícipe al visitante interesado del enriquecimiento de los fondos. Así, un museo como el del Louvre cuenta con una sala para diversas presentaciones de obras que están de actualidad por algún motivo, la adquisición, entre ellas, mientras en una de sus paredes aparecen paneles con fotografías y comentarios de las recientes compras, ya sea de pintura nacional o extranjera. La adquisición es una cuestión interna del museo pero de la que algunos ofrecen información incluso en la cartela, como vemos en el Louvre (con el año de la compra) y en el Musée national d'art moderne, también en París. Ello es relevante por cuanto es un dato relacionado con el interés oficial del momento por determinado lenguaje artístico y testimonio de la apreciación del artista. No deja de ser ambigua la información «Adquisición reciente» (como consta en algún museo español) pues dice muy poco al no aportar la fecha de entrada.

Los museos recurren a la tipología de la exposición temporal para dar a conocer las adquisiciones recientes, ya correspondan a un período anual o de más años, celebradas en el marco del propio museo, bien de un modo discreto –en la National Gallery de Londres en la Special Exhibitions Room–, y sin catálogo (en dos salas del Reina Sofía entre octubre y noviembre de 1999 se presentaron obras de Juan Gris, Torres García, Barradas, Lam y Matta), o con todas las características de una exposición de esta modalidad, como en el Museo del Prado con *Últimas adquisiciones. 1982-1995*, muestra (1995-1996) en que se presentó una selección de las piezas obtenidas en un período de trece años, durante los cuales ingresó un total de 284 obras, fruto de compra –por el Estado o por el propio museo–, legados testamentarios, donaciones o daciones. Incluso la exposición de obras adquiridas puede hacerse como paso previo a su proceso de catalogación antes de ser incorporadas a la colección permanente, ocurrió con la adquisición por parte del Estado de la colección de piezas arqueológicas propiedad de Várez Fisa (Museo Arqueológico Nacional). *Museu Nacional d'Art de Catalunya: un any d'adquisicions, donacions, i recuperacions* fue el título de una exposición celebrada en el Palau Nacional de Montjuïc entre 1992 y 1993 con el tema del enriquecimiento de los fondos museísticos. Varias de este tipo ha llevado a cabo Francia, como la celebrada en el Grand Palais entre 1980-1981 (*Cinq années d'enrichissement du Patrimoine national. 1975-1980. Donations, dations, acquisitions*).

Las compras por parte gubernamental en diversas ocasiones han sido expuestas total o parcialmente. *Adquisiciones del Ministerio de Educación y Ciencia a través de la Dirección General de Bellas Artes (1961-1963)* es el título de una exposición de obras compradas por la Administración central que se celebró en 1968. Durante el invierno de 1999-2000 la muestra organizada por el Ministerio

de Educación y Cultura *La memoria del futuro. Actuaciones sobre el Patrimonio* (Biblioteca Nacional) agrupaba algunas obras obtenidas en los últimos años con destino a los museos, como la *Virgen de las batallas* (Museo de Burgos), el *Vuelo de brujas* de Goya (Museo del Prado), etc.

La adquisición de una obra puede dar lugar a la celebración de una exposición temporal, lo cual implica no solamente dar a conocer al público un nuevo ingreso sino también profundizar en su categoría al situarla en un contexto y ser estudiada a través del catálogo. Así ocurrió con el *Tañedor de zanfonía* de Georges La Tour comprado por el Museo del Prado en 1991, artista que no estaba representado en las colecciones públicas españolas, por cuyo motivo se inauguró *Georges La Tour, alegoría y realidad en la pintura barroca francesa* (1994) con pinturas que representaban músicos ciegos y callejeros procedentes de diversos museos. Recientemente la adquisición de *Potsdamer Platz*, cuadro pintado por Kirchner en 1914, por parte de la Nationalgalerie de Berlín, en donde se encontraba en calidad de préstamo desde hacía doce años, ha llevado a la organización de una exposición en torno a la plaza y al ambiente pictórico del momento (2001).

2.6. Dación

Se entiende por «acción y efecto de dar», aunque un tipo de dación –»en pago» (Código Civil, artículo 1521)– implica la «Transmisión, al acreedor o a los acreedores, del dominio de los bienes, por precio que se compensa con la deuda o con parte de ella» (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*). La dación en pago de deuda tributaria es uno de los sistemas que permite a algunos países como Francia y España lograr bienes culturales sin necesidad de acudir a las redes del mercado, aunque no deja de implicar un vacío económico para las arcas del Estado.

Se trata de una modalidad fiscal puesta en práctica por los Estados Unidos, aunque la Ley de Reforma Impositiva de 1986 había hecho descender espectacularmente las entregas. Una nueva normativa ha hecho posible que se pueda deducir ante el Internal Revenue Service cantidades semejantes al valor que los bienes hubieran logrado en el mercado.

En la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español se contempla la posibilidad de que «El pago de la deuda tributaria del Impuesto sobre Sucesiones, del Impuesto sobre el Patrimonio y del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas podrá realizarse mediante la entrega de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, en la forma que reglamentariamente se determine» (artículo setenta y tres). Dichos bienes deben estar inscritos en el Registro

General (Bienes de Interés Cultural), o en el Inventario General, tal como especifica el Real Decreto 111/1986 de desarrollo parcial de la ley (artículo 65).

En 1994 la legislación se amplió al ámbito empresarial por lo cual el impuesto de Sociedades puede ser cubierto con la referida modalidad. A diferencia del particular, la empresa no siempre tiene la pieza disponible pero puede lograrla teniendo en cuenta el parecer de las instituciones interesadas (Administraciones, museos...).

El contribuyente que pretenda pagar la deuda con esta modalidad solicitará por escrito a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Español la valoración del bien, es decir su tasación. Éste «podrá, con arreglo al valor declarado... solicitar del Ministerio de Economía y Hacienda la admisión de esta forma de pago, quien decidirá, oído el Ministerio de Cultura». La resolución corresponde a la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales a propuesta de la Junta y por aceptación de la Agencia Estatal de Administración Tributaria.

La entrega de determinado bien en pago de una deuda tributaria contraída con el Estado viene a ser de hecho una compra por parte de éste, aunque con las particularidades de que no tiene que asignar recursos para la adquisición, la obra le es ofrecida, no buscada, y se puede conseguir tipos de piezas que difícilmente circulan por el mercado, además de que tal vez se adquieran en unas condiciones de precio inferiores.

También es posible cumplir con bienes culturales las obligaciones fiscales en el marco de la Comunidades Autónomas. El Banco Bilbao Vizcaya entregó una *Canastilla con flores* de Juan de Arellano a la Diputación Foral de Vizcaya (1997), y más adelante una escultura en hierro forjado de Julio González, *Mujer de los tres pliegues* (1998). La colaboración del ahora denominado Banco Bilbao Vizcaya Argentaria con la entidad regional ha supuesto el ingreso en el Museo de Bellas Artes de Bilbao de otras obras de gran calidad, como la *Vista del Arenal de Bilbao* pintada por Luis Paret y Alcázar, *San Pedro de las lágrimas* de Murillo y en marzo de 2001 el tríptico de *Las tres gracias* de Antonio Saura realizado en 1959. Algunas adquisiciones han motivado la celebración de exposiciones temporales. Recientemente la Comunidad de Madrid ha adquirido como pago de este impuesto cinco obras de Lucio Muñoz, artista madrileño con cuyos herederos el gobierno autónomo ha llegado a un compromiso (2000), aunque al parecer se trata de obras de la década de los noventa.

Evidentemente, esta forma de cubrir una deuda puede ser puesta en práctica no solamente por particulares sino también por empresas y fundaciones bancarias. Se trata de un arma de doble filo pues coleccionistas privados y grandes empresas consiguen una imagen de benefactores del patrimonio cultural, cuando realmente se entregan los bienes con la contrapartida de cubrir

una deuda tributaria. Centros financieros como el Banco Bilbao Vizcaya-Argentaria, Caja de Madrid, Bankinter, etc., empresas como Fervisa S. A., Caparica S. A., Construcciones Riesgo, S. L., Acciona S. A., y Repsol son nombres que han aparecido en los medios de comunicación pero también rostros de coleccionistas que aparentan desprendidos donantes.

Se considera que en 1997 la Agencia Tributaria aceptó bienes culturales por valor de 10 millones de euros (*ABC*, 3-11-1998). Hace unos años (1995) el entonces director general de Bellas Artes, Jesús Viñuales, declaraba respecto a esta modalidad de pago que «es la forma de hacer un gran patrimonio. A lo mejor es Hacienda la que pone el grito en el cielo, ya que no recibe el dinero correspondiente. Pero ganamos todos, ya que lo que se pierde por un lado se gana por otro». Algunas piezas relevantes han entrado en los museos a través de este sistema. Aunque entre 1982 y 1995 pocas ingresaron en el Museo del Prado, éstas han ido en aumento, el mayor número destinado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía puesto que se trata de obras pertenecientes al arte contemporáneo.

Entre las más sonadas daciones están las realizadas por un particular, Juan Abelló, quien puso en práctica esta modalidad a fines de la década de los ochenta con la *Virgen con Niño, san Juan y ángeles*, tabla atribuida a Lucas Cranach el Viejo (Museo del Prado) (valorada en 360.000 euros), repitiéndola a comienzos de la siguiente con un Tàpies, *Construcción con línea diagonal* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) – en 282.000 euros–, como contribución a sus obligaciones fiscales de 1994. En los medios de comunicación se ofreció amplia cobertura al gesto, y no se ocultaba la intención de que cundiera el ejemplo. Últimamente, como veremos, un Picasso que se conserva en el citado museo contemporáneo tiene este apellido como referencia ingresando también como dación (1998).

Hay daciones que han contribuido a reforzar la visión que de un artista ofrece el museo. Así, al Prado se han incorporado varios Goyas interesantes como *Vuelo de brujos* (valorado en 1.650.000 euros financiados por Fervisa y el propio museo con el Fondo Villaescusa), un tema raro en la pinacoteca nacional (aparte de ser una iconografía característica de «Los Caprichos»), antecedente de las «Pinturas negras». Desde 1995 el *Retrato de María Teresa de Vallabriga* (valorado en sesenta millones), aporta la imagen de la mujer de uno de sus primeros protectores, el infante don Luis de Borbón, dentro de la alta nobleza (fue vendido en Sotheby's en 1985 siendo su último propietario Bankinter). Su *Autorretrato* de 1796 (420.000 euros), íntimo y palpitante, es un pequeño lienzo que perteneció a la duquesa de Alba y pasó por disposición testamentaria a Tomás de Berganza. Un coleccionista particular lo adquirió en E. Peel y Asociados en 1989 entrando en el museo en calidad de dación parcial en pago

de impuestos (copropiedad del Estado y del Museo del Prado). El último catálogo de pinturas del Prado reproduce una de las escasas daciones que han ido a parar a la pinacoteca, el *Retrato de la Sra. Nuyts*, esposa de *Lambert Witsen*, también retratado por Gaspar Nestcher. Aunque no se trata de ninguno de los artistas que hacen de la pintura holandesa importante referencia para cualquier museo, hay que tener en cuenta que ésta es una laguna en el Prado y que los personajes están identificados –ejerciendo él como coronel de la Milicia Cívica de Amsterdam–, uno de ellos firmado y fechado.

Por su parte, a pesar de que los Picasso que han ingresado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se suponen interesantes logros, hay que reconocer que la calidad es desigual, destacando *Nadadora*, de 1934 (la figura corresponde a Marie-Thérèse Walter) –de la colección Abelló–, *Figuras al borde del mar*, magnífico óleo al carboncillo de 1932, de cariz surrealista –dación de la Caja de Madrid, en 1997–, y *El hombre del cordero* (el Picasso escultor está escasamente representado), junto con la escultura en metal *Mujer en el jardín*. Con el Instituto del Crédito Oficial (ICO) está relacionada la dación (1996) de *Mujer sentada en un sillón gris* (1939).

Interesante ha sido la búsqueda estatal de obras del artista malagueño dada la carencia histórica que hay en nuestras colecciones públicas difíciles de superar. Hay que tener en cuenta que el *Guernica* y los trabajos preparatorios no son adquisiciones sino el resultado de un encargo efectuado por la República española. Se ha dicho que cuando «se hace recuento en España de las obras de Picasso en las colecciones estatales, una sacudida de rubor, si no de ridículo, recorre el ánimo de todo amante de la cultura y las artes» (*ABC de las Artes*, nº 135, junio 1994). Se impuso la urgente necesidad de conseguir Picassos, cuanto antes mejor, en una operación promovida desde 1994 por el Ministerio de Cultura. El alza de precios y la escasa presencia de buenas piezas en el mercado llevó a entablar conversaciones con los herederos. Antes de esta operación, el Reina Sofía poseía 207 obras: veintiuna pinturas –desde 1901 hasta 1963–, una escultura –*Dama oferente*, 1933–, cincuenta y dos dibujos (cuarenta y cuatro son estudios preparatorios para el *Guernica*), 133 grabados. Recientemente los fondos de Picasso se han ampliado con otra dación, debida también a Caja de Madrid, valorada en 5.400.000 euros, una *Cabeza de mujer* de bronce (de una serie de nueve ejemplares), de cuando durante sus inicios en el cubismo convivía con Fernande Olivier (1909).

El BBVA abrió la brecha en el Reina Sofía con la dación de *Mujer en el jardín*, escultura en metal que implica la colaboración del artista con Julio González, la cual se exhibe desde comienzos de 1996. *Nadadora*, excelente pieza como dijimos, fue una dación del financiero Juan Abelló (cuatro millones de dólares). Más de cinco millones de dólares hicieron posible la presencia del yeso *El hom-*

bre del cordero, del que Picasso hiciera tres bronces en años sucesivos (1948-1950). Otros tantos se pagaron por el lienzo *Mujer sentada en un sillón gris* y algo menos por *Mujer sentada acodada*. Por su parte, *Figuras al borde del mar* (en torno a 3.300.000 euros), interesante lienzo de su etapa surrealista, completó la llamada «Operación Picasso». El ICO y Caja de Madrid aportaron un tanto por ciento significativo (80%) como forma de pago de impuestos. El Estado se abasteció prácticamente de herederos, Claude y Marina.

También se ha dado en denominar «Operación Miró» la adquisición de obras de este artista con destino al citado museo de arte contemporáneo. Cuatro óleos –*Pastoral* (1923-1924), *Pintura* (1925), *Pintura (Cabeza de fumador)* (1925) y *Pintura (Cabeza y araña)* (1925)– además de otro cuadro (*La sonrisa de alas flameantes*, de 1953) y una escultura (*Objeto-Pintura*, pieza de 1936-1953 realizada con madera, metal, pintura, cepillo de dientes, gancho y pinza de ropa) han ingresado a través de una dación de la Caja de Madrid correspondiente al año 2000 (unos 17 millones de euros). Estas piezas nutren la dación familiar de los años ochenta y el conjunto de las adquisiciones de obras correspondientes a los años veinte: *Hombre con pipa* (1925), *La mancha roja* (1925) y *Bailarina española* (1928). Un óleo sobre lienzo bajo el título de *Pintura* (1927), procedente de una colección privada y valorado en 5.400.000 euros ingresó en diciembre de 2001 en los fondos del Reina Sofía bajo la impronta de la firma bancaria antes citada.

También en concepto de dación por parte de Caja de Madrid, ha entrado en el Reina Sofía su primer Léger, *Peinture murale*, abstracto, no de su conocida etapa tubular. Al referido museo contemporáneo se han adscrito recientemente dos cuadros de Torres García (*Estructura con formas geométricas intercaladas*, 1935; *Ritmo con oblicuas en blanco y negro*, 1938), adquiridos por 877 millones de euros y entregados por el BBVA en concepto de pago de impuestos, engrosando los fondos de este artista uruguayo del constructivismo (once piezas). *Nueva York* (1921), del mismo, es una dación de la familia Elosúa de Juan (1995). La misma condición tienen las esculturas *Hombre* y *Mujer* de Antonio López, aportadas por Repsol YPF –que habían sido adquiridas a la fundación norteamericana BEA/FEW– junto con diecinueve dibujos preparatorios, expuestos en el museo desde el otoño de 2001. Se trata de una obra que ya estuvo en el museo madrileño con motivo de su antológica celebrada en 1993.

Extraordinaria repercusión en los medios de comunicación tuvo la adquisición de la *Virgen de las batallas*, pequeña pieza de los talleres de Limoges de la primera mitad del siglo XIII procedente de la colección Keir. Realizada en doble hoja de cobre repujado, cincelado, grabado, dorado y enriquecido con piedras y esmalte, no posee alma de madera. Su interés no solamente estriba en contar en las colecciones públicas con una escultura antigua del románico, in-

mersa por otra parte en un aura legendaria, sino en que se concibió como recuperación de una pieza desgraciadamente exportada, es decir, casi como una cuestión de Estado. Pero también hay que tener en cuenta que se trata de una obra antigua de la que afortunadamente se tienen datos. Procede del monasterio de san Pedro de Arlanza, cerca de Burgos –lo que justifica su emplazamiento actual, Museo de Bellas Artes de la ciudad–, hasta 1836 permaneció en su lugar originario, y desde entonces hasta 1878 se guardaba en el palacio del Obispo para posteriormente pasar a ser propiedad del deán de la catedral de Sevilla, Eusebio Campuzano, y más tarde a manos del duque de Montpensier, recorriendo colecciones privadas argentinas y norteamericanas. Puesta en subasta en noviembre de 1997 en Sotheby's de Nueva York no alcanzó los 2.400.000 euros en que se cifraba el precio de reserva (logró una máxima puja de 2.100.000), por lo que fue retirada. Finalmente, la empresa constructora Acciona S. A. (integrada por Entrecanales y Cubiertas) ha entregado dos millones de euros en concepto de deuda tributaria con los cuales se logró su compra por parte del Estado. Junto a las pinturas de Maderuelo estuvo durante cierto tiempo expuesta en el Museo del Prado, centro al que fue adscrita, en cuyas salas se presentó a los medios de comunicación que habían seguido con apasionado interés la suerte de la imagen. Considerada obra «de vulgar factura» (M. L. Martín Ansón) tal vez habría que considerar elevada la cantidad pagada por esta virgen en majestad.

A principios de 2000 el Museo Nacional de Artes Decorativas se benefició de una interesante dación: 168 piezas de diseño de las vanguardias históricas, 300 obras de cristal y una biblioteca especializada con cuatro mil volúmenes constituyen la colección Torsten Bröhan que se ha mostrado en las salas de exposición temporal del propio museo, siendo adquirida por 4,8 millones de euros a través del BBV y Afinsa. Como parte de la deuda tributaria mantenida con Fervisa S. A. ha ingresado en el Museo del Prado un bodegón de Juan van der Hamen, *Cesta y caja con dulces*.

En el verano de 2000 Caja de Madrid obtuvo en una subasta celebrada en Christie's de Londres un cuadro de Rubens (*Diana con sus compañeras cazando*) por 4.800.000 euros con la intención de entregarlo al Estado como pago de impuestos, el cual se destina al Museo del Prado. El ingreso en las colecciones públicas es relevante por cuanto se trata de un boceto (en paradero desconocido después de ser expoliado durante la invasión napoleónica) para una de las composiciones de la Torre de la Parada, del Pardo, cuyos trabajos preparatorios se encuentran repartidos por diversos museos, entre ellos el del Prado. La obra procede de la colección del duque del Infantado, de donde pasó a la casa ducal de los Osuna, más tarde se vendió a Conalghi, que lo ofreció a la familia Wernher en 1899. Se trata de una compra que se enmarca en el anunciado in-

terés de Caja de Madrid por recuperar obras del patrimonio histórico español.

El destino de la dación llega a estar vinculado a la propia obra. Así, el *Retrato de Jovellanos ante el Arenal de San Lorenzo* pintado por Goya (se valoró en 3.100.000 euros) se conserva en el Museo de Bellas Artes de Oviedo, una institución ubicada en la tierra de donde el político y pensador era originario.

Las daciones no han estado exentas de polémica, primero en círculos reducidos, luego en los medios de comunicación. Así, se ha considerado que no siempre la valoración del bien ha sido la adecuada según el mercado, situándose por encima de lo que habría obtenido si se vendiera por ese conducto. Se ha llegado a tasar excesivamente alta una obra al creerla de un autor y no de otro cuya cotización sería inferior, como parece que es el caso de la *Virgen con el Niño, san Juan y ángeles*, considerada de Lucas Cranach el Viejo cuando hay que enmarcarla en la producción de su hijo. Ingresó en el Museo del Prado en 1988, el cual poseía dos magníficas escenas de cetrería del progenitor (*Las cacerías del emperador Carlos V*). Confuso y ampliamente difundido por la prensa (febrero 2001) fue el amago de dación procedente de la empresa Doble A Promociones, S. A. cuyo administrador es un miembro del patronato del Reina Sofía: un dibujo de Juan Gris que resultó ser un falso.

Los museos suelen dar cuenta de este tipo de ingreso en las cartelas que identifican las piezas, tal como vemos en el Reina Sofía (en la correspondiente a *Figuras al borde del mar* indica lo siguiente: «Dación Caja de Madrid, 1997»).

En ocasiones la dación ha conducido a la organización de una exposición temporal, como ha ocurrido con *Bodegón con flores en un cesto*, lienzo que permitió una hermosa exposición sobre Arellano, su autor, incorporado a los fondos del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la cual corrió a cargo de su mejor conocedor, Alfonso Pérez Sánchez: *Juan de Arellano. 1614-1676. Últimos floreros*.

Según nuestra legislación, el Impuesto de Sucesiones puede ser cubierto con bienes culturales ya sean heredados o pertenecientes al heredero. También en Francia, este nuevo sistema fiscal permitió la creación de un museo de la categoría del de Picasso. El ministro de Asuntos Culturales, el escritor André Malraux, impulsó en 1968 la ley que lleva su nombre y que permite desgravaciones fiscales como contrapartida a la entrega de bienes culturales evitando la huida al extranjero de bienes que por su alto valor deberían enriquecer las colecciones nacionales. Bajo esta fórmula el estado francés logró fundar el Musée Picasso ya que tras la muerte del artista español (1973) sus herederos pagaron el tanto por cien correspondiente al valor de los bienes heredados con obras de arte no sólo propias sino de otros artistas. Sus sucesores fueron la viuda, Jacqueline; su hijo Paul, debido a su matrimonio con Olga Koklova; Maya, hija de su encuentro con Marie Thérese Walter; y Claude y Paloma, hi-

jos también de Françoise Gillot (los tres últimos fueron reconocidos como herederos legales en 1974). Tras el suicidio de su primer hijo aparecen en escena su viuda, Christine, y sus hijos Marina y Bernard. El inventario judicial es el siguiente: 1.876 cuadros, 1.355 esculturas, 7.089 dibujos, 25.388 grabados, 2.880 cerámicas y 149 cuadernos con 4.659 dibujos. Las negociaciones se prolongaron durante varios años y finalmente se logró una selección ratificada en 1979 que constituye el fondo básico del museo con la representación de todos sus períodos. Se congregaron 203 pinturas, 158 esculturas, 29 cuadros-relieves, 1.495 dibujos, 1.622 grabados, alrededor de 30 carnets, unos 15 papiers-colés y 88 cerámicas que dieron lugar al Musée Picasso inaugurado en 1985.

A la muerte de su mujer Jacqueline (1986), la hija de ésta –Catherine Hutin-Blay– contribuyó en dos plazos (1989, 1990) –cubriendo así parte de los derechos de sucesión– al enriquecimiento del museo con 47 cuadros, 2 esculturas, 38 dibujos y 24 álbums, también grabados y cerámicas. *Picasso, una nueva dación* es el título de la exposición con este material celebrada en el Grand Palais entre 1990-1991. Como compensación (?) Francia concedió al Estado español dos lienzos: uno de ellos, el azulado *Tejados de Barcelona*, se conserva en el Museu Picasso de Barcelona, mientras que *Homenaje a los españoles muertos por Francia* se exhibe en el Reina Sofía. Recientemente (1998) el país galo ha aceptado como pago de los derechos de sucesión la obra titulada *Dora Maar y el Minotauro*.

De la colección personal del artista –*Donation Picasso 1973-1978*– se celebró en 1978 una exposición en París con sesenta cuadros y dibujos debidos a artistas especialmente admirados por él (Cézanne, Rousseau...) así como coetáneos amigos suyos (Braque, Matisse, Derain, Miró...). En su museo de París hay una sala a ellos dedicada en la que se muestran obras significativas como unas *Bañistas* de Cézanne –tan relacionadas con *Las señoritas de Avignon*–, y el *Autorretrato* del citado artista catalán. Picasso había manifestado el deseo de donar su colección personal al Estado, voluntad que fue materializada por Jacqueline y Pablo Picasso y respetada por el resto de los herederos. Unas cincuenta obras fueron presentadas en el Louvre antes de entrar en el hôtel Salé.

El Musée du Louvre ha recibido magníficas obras mediante esta modalidad. Así, en 1976 ingresó, procedente de la colección David-Weill, el *Retrato de la marquesa de santa Cruz*, encantadora figura femenina pintada por Goya. Al año siguiente corresponde la dación del *Retrato de Hélène Fourment con una carroza al fondo* pintado por su marido, Rubens, que el barón Alphonse de Rothschild había comprado en 1884 al duque de Marlborough. A 1974 corresponde la adquisición por dación como pago de derechos de herencia de *La bailarina Marie-Madeleine Guimard* (hacia 1769), pintada por Fragonard. En 1990 treinta y una piezas, entre pinturas, objetos y muebles del siglo XVIII, procedentes de la colección de Edmond de Rothschild ingresaron en el museo nacional en concepto

de pago de impuestos. Con este apellido como origen (Guy de Rothschild, pero de la antigua colección del ya citado) también entró (1983) una obra de uno de los pintores que prestigian una colección, el *Astrónomo* de Vermeer, adquirido en pago de derechos de sucesión. También adquirida por dación, en 1984, es la pintura de Frans Hals que representa *Un bufón con laúd*, de la antigua colección Rothschild. En París, el Centre Georges Pompidon se ha alimentado de obras de Chagall y Matisse a través de daciones. Cinco excepcionales obras del fauvista ha ingresado recientemente (2002).

En la Tate Britain de Londres ingreso (1999) una obra de John Everett Millais, *Mariana*, aceptada por el gobierno británico «in lieu of tax» (en lugar del impuesto), que enriquece los fondos de prerafaelitas que en gran medida identifican ese museo. A la National Gallery londinense la oficina de impuestos de Gran Bretaña envió en septiembre de 1999 una obra de Anton van Dyck (*Retrato de Cesare Alessandro Scaglia, abad de Stafforda y Mandanici*) como parte del pago de una deuda contraída por un magnate de la prensa, el conde de Camrose, muerto hacía unos años.

Cuando se trata de una dación abultada y en general de calidad surge la cuestión de si debería conformar un museo independiente o integrarse en uno ya constituido. Un caso significativo en el ámbito español corresponde a las más de cuatrocientas obras de la importante colección Masaveu que pasaron en 1994 a ser propiedad del Principado de Asturias como pago del impuesto de sucesión por parte de sus herederos. Obras consideradas maestras se presentaron en una exposición celebrada en 1998 en Oviedo (*Colección Masaveu. Cincuenta obras*). Mientras que algunos consideran que con ellas se podría fundar un museo otros, entre ellos quien ha estudiado la colección, A. Pérez Sánchez, han opinado que deberían integrarse en el de Bellas Artes de la capital asturiana. La incorporación supondría una impulso al museo provincial que se transformaría en una importante pinacoteca de envergadura nacional.

La entrega de bienes como fórmula para cubrir impuestos de sucesión ha sido puesta en practica por la familia Miró. Entraron en los fondos del Reina Sofía en 1986 muchas piezas del artista catalán de desigual interés: pinturas, esculturas, dibujos, grabados (no hay obras anteriores a 1936). Hasta el momento el Estado poseía tan sólo un Miró, *Escargot, femme, fleur, étoile*, que había sido donado por Pilar Juncosa, la mujer del artista, al Museo del Prado en 1986 (actualmente en depósito en el museo nacional de arte contemporáneo). Con motivo de esta adquisición se organizó una exposición bajo el título *Miró en las colecciones del Estado* (1986). La familia también cedió en favor del Estado los derechos de reproducción de las esculturas. Este legado y recientes adquisiciones ha hecho posible que los Miró tengan en el museo nacional de arte contemporáneo un espacio propio.

2.7. Legado

El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* lo define del siguiente modo: «Manda que en su testamento o codicilo hace un testador a una o varias personas naturales o jurídicas» y, por extensión, «lo que se deja o transmite a los sucesores, sea cosa material o inmaterial». El legado es una donación que se materializa tras el fallecimiento del propietario quien la entrega por vía testamentaria. El legado (en inglés «bequest») forma parte de las colecciones de los museos norteamericanos como una realidad imbricada en su carácter, siendo frecuente que afecte a un bloque de piezas y no exclusivamente a una unidad.

El bien puede estar depositado en el museo pero no logra su total disfrute sino tras el óbito del donante, siendo también posible que éste lo retenga privadamente en calidad de usufructo. Hay un tipo de legado que no ingresa después de la muerte del donante pues lo mantiene, hasta la suya, su heredero. El legado con usufructo se refiere a un bien o conjunto de bienes donados por vía testamentaria pero con la capacidad de goce por una persona física o jurídica estipulados por el benefactor.

Esta característica tuvo el legado de Alonso Álvarez de Toledo, XXI conde de Niebla y XV marqués de los Vélez, al entregar al Museo del Prado varios cuadros de Goya, aunque los mantuvo su viuda en beneficio propio hasta que falleció en 1926. Se trata de retratos de miembros de la misma familia: *Duque de Alba, marqués de Villafranca, María Antonia Gonzaga Caracciolo, marquesa de Villafranca*, y *María Tomasa Palafox, marquesa de Villafranca*. También tiene esta modalidad el *Retrato de Juan Bautista de Muguiro* realizado por el pintor aragonés en Burdeos en 1827: fue legado al Prado por su sobrino nieto, el II conde de Muguiro, pero no fue sino hasta la muerte del III conde, Fermín, quien lo tuvo en usufructo junto con *La lechera*, cuando ambas pinturas ingresaron en el museo, en 1945.

Aunque no deja de ser curiosa, existe la modalidad del legado compartido. Como ejemplo citemos *El gran pino, estudio* (mina de plomo y acuarela sobre papel beige) de Cézanne, legado por Theodore Rousseau en 1974 al Metropolitan Museum of Art de Nueva York y al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachussets).

Los legados pueden aceptarse bajo condiciones impuestas por los benefactores, siempre que sea la calidad artística la contrapartida. La libertad de acción por parte del museo no debería primar frente a la pérdida de un regalo que tan difícil resulta conseguir mediante compra. Cuando se trata de más de una obra, a veces de un número considerable, el legado desigual (en cuanto a su naturaleza y/o calidad) acarrea el problema de aceptar piezas de escaso interés. Lo

fue el de los duques de Pastrana (1889) pero entre las doscientas pinturas se encuentran bocetos de Rubens para la decoración de la Torre de la Parada (Museo del Prado). Una imposición significativa y hasta cierto punto comprensible es el deseo por parte del donante de que siempre esté el bien expuesto al público. El magnífico retrato de *El general don José de Palafox a caballo*, pintado por Goya, fue legado al Estado por el hijo del retratado con la condición de que se colocara en el Museo del Prado en un lugar preferente ingresando en su destino en 1884. También han surgido apremios de esta índole cuando se trata de una colección. Así, el legado realizado por Pablo Bosch –quien fuera miembro del patronato– al Museo del Prado, aceptado en 1915, implicaba, tal como precisó en una de las cláusulas testamentarias, y «porque sirva de ejemplo y de estímulo», que durante veinticinco años, por lo menos, se expusiera su colección de pinturas en una o varias salas contiguas, «a las que se pondrá mi nombre, y en las cuales constará por escrito que todo lo allí expuesto procede de mi legado». En Nueva York, el Metropolitan Museum of Art aceptó el legado Benjamin Altman (1913), magnate de grandes almacenes, a pesar de que estaba condicionado a la exigencia de que se presentaran todas las piezas juntas durante cierto período de tiempo. Además, mientras que en vida era un hombre de gran discreción por lo que se refiere a su papel de coleccionista, exigió que su recuerdo estuviera siempre presente: «se colocarán y conservarán carteles de tamaño apropiado en tal sala o salas para que indiquen claramente que las colecciones contenidas en las mismas fueron legadas por mí al Museo». Obras como los retratos de los Portinari, de Hans Memling, sus Rembrandt y Frans Hals, así como *La cena de Emaús* de Velázquez, entre otras, eran de tal categoría que merecía la pena cumplir los requisitos impuestos. El acaudalado comerciante había planeado constituir un museo a fin de que las piezas por él atesoradas estuvieran juntas y visibles al ciudadano. Fue a través de complejas conversaciones iniciadas por J. P. Morgan como el Metropolitan logró la colección.

Hay exigencias por parte de los benefactores que no dejan de ser significativas. Así, Abby Aldrich Rockefeller –esposa del financiero John Rockefeller, Jr. y cofundadora, junto con Mary Quinn Sullivan y Lillie Blis, del Museum of Modern Art de Nueva York en 1929–, dejó en su testamento (murió en 1948) cuatro dibujos al museo neoyorkino, obras de Van Gogh y Seurat, con la condición de que, pasados cincuenta años, cuando dejaran de ser modernas (?) abandonaran el museo. De esta manera, los dibujos de Vincent han pasado al Metropolitan Museum of Art y los del segundo enviados al Institut of Art de Chicago –posee el cuadro *Tarde de domingo en la isla de La Grand Jatte*, para cuya preparación realizó tales dibujos–, hecho considerado por el director del MoMA una «pérdida imposible de reponer», mientras que el del Met se enorgullecía

de contar con la mayor colección de Van Gogh del continente americano (dieciocho lienzos, seis dibujos). Ahora bien, el Museum of Modern Art adquirió recientemente un dibujo del artista holandés –*Olive Trees with the Alpilles Range in the background* (8.400.000 euros), en Sotheby's– desligándose de la visión historicista de la benefactora.

Aunque evidentemente no son frecuentes, existen legados procedentes de colecciones relacionadas con el personaje que se representa en el cuadro entregado al ser obras tradicionalmente ligadas al pasado familiar. Así, en el Louvre el *Retrato de Ferdinand Guillemardet* (1798) pintado por Goya cuando era embajador de la República francesa, fue entregado por su hijo Louis (1865), mientras el maravilloso de *Mademoiselle Rivière* (1806) de Ingres, fue legado por la viuda Rivière (1870). También existe el tipo de legado efectuado por un pariente del autor de la obra donada. Por ejemplo, *La rue pavoisée* (1906) es un legado de 1963 que se debe a la mujer de su autor, Raoul Dufy (París, Musée national d'art moderne). Son comunes, como en cualquier donación, los legados que se realizan en recuerdo de un ser querido, de lo que deja constancia no solamente el catálogo sino la etiqueta que los identifica. Así, William Averell Harriman (fallecido en 1986) entregó por vía testamentaria un Cézanne a la National Gallery of Art de Washington, en memoria de su mujer Marie Harriman (poseyó una galería de arte francés en Nueva York entre 1930 y 1942). Se trata de un financiero y político norteamericano que llevó una carrera meteórica como embajador, responsable de misiones específicas y subsecretario y secretario de Estado.

Hay legados que se entregan bajo identidades determinadas pero precisando su originaria procedencia. Es curiosa la referencia en la etiqueta –y allí donde sea la obra reproducida– a la propiedad de un cuadro, *Las hayas* (1845), de Asher B. Durand, entregado a la National Gallery of Art de Washington: «Bequest of Maria DeWitt Jesup, from the collection of her husband, Morris K. Jesup, 1914».

Los legados que no tienen imposiciones pueden estar repartidos en varios museos según los criterios expositivos o situaciones de otra índole. Así, obras del legado Dalí se pueden ver en el museo dedicado al pintor en Figueres y en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, mientras que el legado La Caze está constituido por pinturas repartidas entre el Musée du Louvre (siglos XVII-XVIII) y otros museos franceses en calidad de depósitos del parisino.

En algunas ocasiones los legados han tenido cobertura social a través de exposiciones temporales, pero también han sido expuestos primeramente como colección privada antes de ingresar en el museo en la nueva condición. Así, en 1942 la colección de Chester Dale fue expuesta en la National Gallery of Art de Washington, pero fue en 1962, a la muerte del filántropo, cuando ingresó en el museo.

2.7.1. Legados españoles

Hay legados que por el número de piezas y la calidad contribuyen decididamente a cubrir una importante laguna de los fondos del museo.

Buena parte de la sección de pintura del renacimiento y del barroco, y magníficas piezas del siglo XIX del Museu d'Art de Catalunya, de perfil esencialmente medieval, se debe a Francesc Cambó, quien ha dado carácter a la pintura europea de esos períodos en un museo de fuerte impronta catalana. Después de efectuar una importante donación al Museo del Prado (de la que ya hemos hablado), un buen número de piezas de su colección pasan a propiedad del Ayuntamiento de Barcelona en calidad de legado. La idea primigenia del político gerundense era organizar un museo en la capital –»Surgía en mí el deseo de dotar a la ciudad de Barcelona de un museo del obras del Renacimiento», dice en sus *Memorias (1876-1936)*–, sin embargo a partir de la Guerra Civil viviría el resto de su vida en el extranjero. La beneficiaria era la ciudad pero el destino preciso quedaba en manos de los albaceas testamentarios por disposición del testador que ordena la entrega al museo de Barcelona que éstos estimen. Consciente de que por su temática religiosa había cuadros que no interesarían desde el punto de vista de la contemplación estética, Cambó precisó que «se repartirán entre las iglesias que indiquen mis albaceas». La decisión de éstos fue, para evitar cualquier suspicacia, dar a la ciudad toda la colección, sin restricción alguna.

El legado Cambó se materializaría en 1949. En septiembre de 1954 llegan a la Ciudad condal los cuadros procedentes de Suiza y en diciembre los que finalmente salen de Argentina en donde el político residió y falleció. Al año siguiente se expuso en el salón del Tinell y la capilla de santa Águeda. El legado pasará al Palau de la Virreina hasta que en 1986 se traslada al de Pedralbes y en la actualidad se conserva y expone en el Museu d'Art de Catalunya. Después de que Sánchez Cantón redactara el primer catálogo (1956), el legado Cambó fue revisado y se actualizaron los estudios de las piezas en una extraordinaria publicación correspondiente a la exposición que se celebró en 1990 en el Museo del Prado y en la Fundació Caixa de Barcelona.

No hay ningún Botticelli en el Museu d'Art de Catalunya puesto que, donadas al Museo del Prado las tres tablas con la *Historia de Nastagio degli Onesti*, en sus disposiciones testamentarias Cambó previó que su hija y heredera pudiera elegir una obra de la colección optando por el magnífico *Retrato de Michele Marullo Tarcaniota* que se pudo contemplar con motivo de la exposición mencionada. Conviene destacar del también renacentista, pero del foco flamenco, Quintin Metsys, la *Cabeza de anciano*. Del ámbito germánico, señalamos la *Pareja amorosa desigual*, obra de Lucas Cranach el Viejo. De los deteriorados Sebastiano

del Piombo y Tiziano es digno de elogio fundamentalmente el *Retrato del procurador Alessandro Gritti.*

De la pintura del siglo XVII la colección Cambó cuenta con un maravilloso Rubens, el retrato de *Lady Aletheia Talbot, condesa de Arundel.* La holandesa está representada, entre otras obras, por una escena de interior de Pieter de Hooch, artista ausente del Museo del Prado, no así del Thyssen-Bornemisza. El rococó francés cuenta con un Maurice Quentin de La Tour (*Retrato de Pierre-Louis Laideguive*) y un magnífico Fragonard, el *Retrato de Jean-Claude Richard, l'Abbé de Saint-Non,* no representado en el Prado aunque sí en el Thyssen y en la cercana Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mientras que en la donación efectuada al Museo del Prado no aparecían nombres españoles pues Cambó no lo consideraba una laguna, Barcelona recibió otra versión del *Bodegón con cacharros* de Zurbarán (había entregado una al museo madrileño), un cuadro de Claudio Coello, *Retrato de Francisco de la Cerda, VIII duque de Medinacelli,* y las dos únicas pinturas de Goya que poseen los museos catalanes: la *Alegoría del amor,* interesante también por el tema, y el *Retrato del compositor Manuel Quijano.*

Uno de los legados más importantes que ha recibido el Estado español es el Cerralbo, de tal magnitud que conformó desde su inicio el museo que lleva su nombre en Madrid. Corresponde a los bienes de Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, nacido en 1845 y muerto en 1922. Fue conde de Villalobos tras el fallecimiento de su padre, mientras que de su abuelo heredó los títulos de marqués de Cerralbo, Almarza y Campo Fuerte, conde de Alcudia, Foncalada y Sacro Romano Imperio. También recibe la villa de Cerralbo y el palacio de san Boal, en Salamanca, ampliando su patrimonio inmueble con palacios en Madrid, Santa María de Huerta, en Soria, y Monroy, en Cáceres. Enrique de Aguilera llevó a cabo estudios de Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad central de Madrid e ingresó en el partido carlista. Este personaje compaginó la política con una gran afición a las artes (fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), a la arqueología, a la historia (en 1908 ingresó en la de la Historia) y a la literatura. Casado con María Manuela Inocencia Serrano Cerver, en su vivienda –primero en su mansión de la calle Pizarro y después, desde 1893, en su palacete de la calle Ventura Rodríguez (construido hacia 1886)– se disfrutaba de una intensa vida social.

El marqués de Cerralbo fue un incansable viajero por España y el extranjero. Vehemente aficionado a las antigüedades, numismática, armas, bronces, tapices, mobiliario, alfombras, esculturas de bronces y mármol, objetos decorativos y piezas de arqueología, adquirió cuadros a los anticuarios y en subastas, sobre todo en Francia y en Italia, pero algunos los heredó (Antonio de Pereda, Herrera). En este sentido su gusto estaba reservado al arte consagra-

do de los siglos XVI y XVII, predominando la temática sacra (Herrera, Zurbarán, Alonso Cano, etc.) y poseyendo interesantes dibujos, de Goya entre ellos, en una colección de la que se fueron cayendo grandes nombres pues eran atribuciones demasiado optimistas. Entre la pintura española cabría resaltar el cuadro de El Greco, *Visión de san Francisco*, que aunque firmado se considera que hay intervención de taller. Pero lo que destaca es la del siglo XVII con un amplio abanico de nombres: de Francisco Pacheco, *San Jacobo de la Marca con donantes; Cristo con la cruz a cuestas* es una obra de Luis Tristán; la *Inmaculada* de Francisco de Zurbarán es una de las bellas versiones que se pintara en el siglo XVII, la *Lamentación ante Cristo muerto* es el tema que se representa en un alargado lienzo con el característico modo de trabajar de Alonso Cano; *Santo Domingo en Soriano* es una obra de Antonio Pereda y *San Benito bendiciendo* corresponde a un lienzo de Juan Rizi; el museo contiene un *Ecce-Homo* de Herrera el Mozo, autor también del cuadro de gran formato que representa la *Caída de Jesús con la cruz a cuestas*; importante es el lienzo con el *Martirio de san Sebastián* pintado por José Antolínez. *Ecce-Homo* de Carreño de Miranda, la *Alegoría de la vida*, interesante obra de Francisco Camilo, *La conversión de san Pablo* de Escalante y otros lienzos de valía enriquecen la colección más importante del legado, junto con bodegones y floreros (Arellano, Juan van der Hamen...).

Otras pinturas españolas interesantes corresponden a los siglos XVIII y XIX (Meléndez, Vicente López, Zacarías González Velázquez, etc.), pero los nombres extranjeros tampoco están ausentes (Lanfranco –*Hombre herido*–, el magnífico *Retrato de Adam de Coster*, de Anton van Dyck, de Mengs su *Autorretrato*, lienzos de los Tiepolo, etc.)

Entre las escasas piezas escultóricas que conviene resaltar las hay de Juni y de Villabrille. Alabastros, esmaltes, objetos litúrgicos, tapices, alfombras, lámparas, cerámicas, porcelanas, bargueños, etc. dan cuenta del carácter palaciego que proporciona la impronta del museo.

El marqués de Cerralbo se preocupaba personalmente de disponer sus objetos y cuadros a lo largo de salas concebidas en el marco de un palacio que era vivienda donde al mismo tiempo se presentaban las obras con cierto carácter museístico. La integridad de la colección fue una de sus inquietudes: «Toda mi vida me he ocupado mucho en coleccionar obras de arte, arqueológicas y de curiosidad, habiendo conseguido reunir importantes y muy valiosas colecciones, y puesto que no tengo herederos forzosos he resuelto disponer de estas colecciones en forma que perduren siempre reunidas y sirvan para el estudio de los aficionados a la ciencia y el arte. (...) Quedarán pues mis colecciones para siempre jamás establecidas en dicho piso principal y gran escalera con el nombre de: 'Museo del Excmo. Señor Marqués de Cerralbo, Don Enrique de Aguilera y Gamboa'» (1922). El Estado español aceptó dicho legado en 1924, constitu-

yendo el Museo Cerralbo una de las instituciones más interesantes de Madrid donde a su carácter artístico se funde el histórico. En los años cuarenta ingresó en el museo la colección de la hija política del marqués, la marquesa de Villahuerta.

El legado Pablo Bosch, de 1915, aportó al Museo del Prado obras extraordinarias junto a otras de no tanta calidad «que con dificultad podrían hallar allí su sitio, a pesar de su evidente valor objetivo» (Pérez Sánchez). Consta de ochenta y nueve cuadros, además de monedas ibéricas (946) y medallas de los siglos XV al XIX. En 1916 se publicó el catálogo provisional de la colección. Pablo Bosch a principios del siglo XX estaba en la convicción de que «las cosas de verdadera importancia» atesoradas por particulares eran «muy pocas» y que cuando algún coleccionista estaba dispuesto a desprenderse de ellas las ofrecería sin lugar a dudas al Estado. No dejaba de ser curiosa su visión del asunto de la propiedad artística en manos privadas así como del tema de la defensa del patrimonio cultural frente a la exportación:

> «Nadie con más anhelo que yo desea que las obras de verdadero valor artístico ó histórico no pasen siempre la frontera; y digo *siempre*, porque en algunos casos puede ser y es realmente conveniente para el arte patrio, y hasta para el legítimo orgullo nacional, que figuren en Museos extranjeros, é influyan, como tienen derecho a hacerlo, en las modernas orientaciones del arte.
>
> ¿Por qué no han de salir Goyas y Grecos y algún Velázquez si la casualidad lo deparase? ¿Estaría justificado el Estado en gastar las sumas, relativamente enormes, á que tales cuadros cotizan hoy, para tener uno más en sus bien provistos Museos? ¿No es mejor que los conozcan también otros pueblos, para mayor honra de sus autores y gloria evidente de España?» (*Informe de... ante la Comisión del Congreso de los diputados... para la exportación de obras de arte*, Madrid, 1906).

En la colección de Pablo Bosch destacan los artistas flamencos del XV y del XVI, sobresaliendo los primitivos Dierick Bouts (*Dolorosa*) y Gérard David (*Descanso en la huida a Egipto*) y las siguientes pinturas que cuelgan en las salas del Prado y que enriquecen los fondos flamencos de las colecciones reales: *María Magdalena*, de Adriaen Isenbrant (en 1925 Luis de Castro y Solís había donado otra tabla de este artista); del Bosco, *Un ballestero*; magnífica es la tablita con la *Sagrada Familia* pintada por Bernard van Orley, firmada y fechada (1522), procedente del convento de Las Huelgas... Al legado también corresponden obras de Cornelis van Cleve (*Virgen con Niño*), Joos van der Beke (*El Salvador*), el único Jan Wellens de Cock que puede verse en el Prado (*Santa Ana,*

la Virgen y el Niño), un tríptico de Pieter Coecke van Aelst, *El entierro de Cristo de* Coffermans (el otro ejemplar que posee el museo proviene del legado de Fernández Durán), de Michiel Coxcie la escena de *Jesús con la cruz a cuestas*, etc.

Entre las piezas españolas, gracias a Pablo Bosch tiene el Museo del Prado una pequeña tabla de Jaume Huguet perteneciente al insignificante fondo del románico: *Cabeza de profeta*. Del gótico hay una obra de Fernando Gallego, el magnífico *Cristo bendiciendo* (tabla central del retablo donado a San Lorenzo del Toro por don Pedro de Castilla, muerto en 1492); de la primera mitad del siglo xv dos minúsculas tablas representando la *Anunciación*, del Maestro de Burgo de Osma (Jaume Mateu?), pintor documentado en la primera mitad del siglo xv. La *Visitación* del Maestro de Perea es una pintura interesante del ambiente levantino del primer renacimiento, época de la que figura expuesta una tabla del Maestro de Becerril representando a *Santa Bárbara*, interesante para enriquecer los fondos del renacimiento español más allá de las grandes figuras. Debido a la generosidad de este filántropo ingresaron en el museo dos paneles con la encantadora representación de *La Virgen y el Niño* debidos a Luis de Morales, así como la *Coronación de la Virgen*, lienzo de El Greco, y el *Retrato de un fraile*, del mismo autor.

Del arte barroco español, Bosch entregó el lienzo *Cristo muerto sostenido por un ángel*, firmado por Alonso Cano. Una pieza significativa es el pequeño boceto para las *Santas Justa y Rufina* de Goya que cuelga en la catedral de Sevilla. Un Taddëus Kuntz, compañero del pintor aragonés en Italia, y otras obras del siglo XVIII ampliaron, con interés desigual, los fondos del Prado.

El abogado y coleccionista Fernández Durán (1846-1930) firmó su testamento a favor del Museo del Prado en 1923. En 1930 fueron ingresando las alrededor de 3.000 piezas (2.760 dibujos) que constituyen su legado confirmado por Real Orden en 1931, año en que el museo le dedicó varias salas. Es variado tanto en la naturaleza –pinturas, dibujos, artes decorativas (muebles, cerámica), tejidos y bordados– como en la calidad, pues junto a excelentes obras aparecen otras medianas.

La colección de Fernández Durán permitió el enriquecimiento del Museo del Prado con importantes pinturas. En primer lugar, la espléndida *Virgen con Niño*, tabla de Rogier van der Weyden comprada en el palacio de Boadilla, que también es conocida como «Madonna en rojo» y «Madonna Durán». En la actualidad la reordenación de las salas flamencas ha dignificado esta pieza situándola independientemente, frente al *Descendimiento* del mismo autor que destaca en la sala adyacente. Un *Ecce-Homo* atribuido a Luis de Morales vino a ampliar los fondos de pintura española renacentista, siendo además uno de los artistas de esta época más representados en el museo. Diverso es el interés que tienen obras de Kessel el Viejo (*Pescados y paisaje*, *Pescados y marina*), Adriaen

Brouwer (*El peinado*, el único cuadro de este artista que se recoge en el catálogo de pinturas), Francken II el Mozo (cobres)... Pero en cuanto a pinturas extranjeras no podemos olvidar que los únicos bodegones que registra el catálogo referido como obras de Willem Claesz Heda se deben a la generosidad de Fernández Durán, así como el de Pieter Claesz, pertenecientes al ámbito holandés incrementado últimamente con los ejemplares del Thyssen.

En cuanto a las obras de origen español, o de artistas activos en España, desde el siglo XVII al XIX, aparte de los Pedro de Orrente (*Un asno y una oveja*, y *Un caballo con vasijas de cobre y barro*) y Luca Giordano (dos bocetos de *Carlos II a caballo*, y otro, también ecuestre, de *Doña María Ana de Neubourg, reina de España*), lo más sobresaliente es la entrega de varios Goya: *El coloso*, heredado por el hijo del pintor, el *Retrato del general Antonio Ricardos*, y los maravillosos bocetos para cartones para tapices con *La gallina ciega* –expuesto actualmente al lado del cartón– y *El albañil borracho* (que en otro boceto también colgado en el Prado pasaría a ser *El albañil herido* aunque ninguno de los dos se consolidó como cartón).

Las pinturas legadas aparecen registradas públicamente desde el catálogo general del Museo del Prado de 1933.

Verdaderamente interesante del legado Fernández Durán es la entrada en la pinacoteca nacional de una extraordinaria colección de dibujos, de lo que el museo estaba deficitario sobre todo de ejemplares extranjeros, obras identificadas con las siglas «F. D.» y su propio número de inventario. Se fueron publicando a partir del primer tomo de la serie de «Catálogo de Dibujos» del Prado (A. Pérez Sánchez, *Dibujos españoles de los siglos XV-XVI-XVII*, Madrid, 1972), además de los sucesivos en que se contabilizan no solamente dibujos nacionales sino también italianos. Durante la primavera de 1999 se organizó en el marco del museo una exposición relativa al material gráfico: *Luca Cambiaso en los dibujos del Legado Fernández Durán*. A 1974 corresponde la publicación de la gran cantidad de objetos que forman parte de esta donación [I. de Ceballos Escalera; Mª Braña de Diego, *Catálogo del legado Fernández Durán (Artes Decorativas)*].

Aparte de los referidos legados, al Museo del Prado han ido ingresando importantes obras con esta consideración. En la década de los veinte varias entregas hicieron posible la amplitud de los fondos, así, el de Luis de Castro y Solís en 1925 (Adriaen Isenbrant, *La Virgen, el Niño, san Juanito y tres ángeles*); el de Xavier Laffitte en 1930 (La *Anunciación* y la *Piedad*, obras de Luis de Morales; *Vieja usurera* de Ribera –firmado y fechado– corresponde a un lienzo que estuvo en entredicho, últimamente considerado como una buena obra autógrafa; pareja, rubricada y datada en 1652, de *Floreros y paisaje* debida a Juan de Arellano; *Retrato de Carlos II*, de Claudio Coello; dos *Vistas napolitanas*, de Vitelli, etc.). Tampoco hay que olvidar los legados de Daniel de Carvallo y Prat, con-

de de Pradere (1933) –*Anunciación*, de Antonio de Pereda, firmada y fechada en 1637, que perteneciera a la colección del infante don Sebastián, y otras obras–; del duque de Tarifa (1934) –*Retrato de María Luisa de Parma*, de Mengs, importante estudio de la joven princesa que sería esposa de Carlos IV; los de *Felipe III*, de Juan Pantoja de la Cruz, y de la *Reina doña Margarita*, su pendant (firmado y datado en 1606); el de José Brunetti y Gayoso de los Cobos, duque de Arcos, que implicó el ingreso en 1935 de *Un caballero inglés*, el primer Romney con que contó el Prado.

Uno de los recientes legados recibidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando corresponde al del abogado madrileño Fernando Guitarte, quien ocho años antes de su muerte acaecida en 1978 había legado su colección a dicho centro al que nombró heredero universal de sus bienes. En 1970 se recibe por escrito la comunicación de tal decisión de un aficionado al arte que la histórica institución nombra Académico de honor. En una sesión, aludiendo a su donación dice las siguientes palabras: «(...) la prueba más clara de mi satisfacción y de mi cariño por la Academia es que al despedirme de lo que ha sido toda la obra de mi vida en ningún momento he sentido pesar sino alegría». Se percibieron 700 piezas, de las cuales 200 se mostraron al público en la exposición que constituyó su homenaje, *Fernando Guitarte. Herencia familiar y mecenazgo* (1999). De intereses eclécticos, la naturaleza muerta era su pasión como coleccionista, y de ella destaca el *Bodegón de dulces* de Van der Hamen, y obras de Juan de Arellano, Bartolomé Pérez, Peter Claesz... En cuanto a la pintura del siglo XVIII el legado incorpora *La apoteosis de santo Tomás de Aquino* de Francisco Bayeu –un pintor del que la academia cuenta con testimonios–, mientras que del XIX se encuentran obras de Antonio María Esquivel –*La hija del pintor*–, y paisajes de Carlos de Haes, Sorolla y Lucas Villaamil... Mobiliario, escultura y artes del objeto también forman parte del legado.

Los bienes de Guitarte han proporcionado beneficios económicos utilizados por la Academia. Se han adquirido importantes obras de El Greco (*San Jerónimo* ingresa en 1984), de Martínez del Mazo (*Retrato de la duquesa de Híjar*), de Andrés de Deleito una *Vanitas*, el extraordinario *Autorretrato pintando*, de Goya –con el sombrero circundado por velas– (adquirido en 1982), de Pérez Villaamil (*Interior de una catedral*), de Zuloaga (*Vista de Toledo*), a Antonio Carnicero pertenece *La erupción del Vesubio*, una histórica *Vista de la calle Alcalá*, de Joli... En el terreno de la escultura, una *Cabeza de Apolo* corresponde a un mármol atribuido a Thorwaldsen. Recientemente, de este legado procede la compra del sorprendente *Autorretrato*, inacabado, de Francisco Bayeu, que sirvió a Goya de modelo para el ejemplar conservado en el Museo del Prado. Con las ganancias del legado Guitarte se intentó comprar el retrato de *La condesa de Chinchón* de Goya, que finalmente fue al Prado.

Uno de los legados más importantes recibido por el Estado español es el de Salvador Dalí (1989). El que el pueblo español sea el destinatario de un importante patrimonio del artista se debe «a su voluntad, en todo momento respetada, pero a este resultado sin duda ha podido coadyuvar una gestión que se basó en la toma de la iniciativa para el contacto del artista, en la voluntad de reconocimiento público de su obra, en la localización de su colección y en su ubicación en España, abriendo con ello la eventual posibilidad de que los españoles fueran beneficiarios de su herencia artística» (Tusell-Pérez de Armiñán). Con la mala experiencia tenida con la obra de Picasso, una serie de iniciativas desde la Administración del estado y de la Casa Real así como el esfuerzo de la Generalitat hicieron posible que el patrimonio de Dalí pasara a ser de dominio público.

Después de la exposición celebrada en París en 1979, a principios de 1983 tuvo lugar la de Madrid, perseguida con ahínco por parte gubernamental pues en 1980 se firmó un contrato entre Dalí y la Dirección General de Bellas Artes a fin de que la muestra se llevara a cabo al año siguiente. En 1980 la Administración del estado convirtió en monumento histórico-artístico el Teatre-Museu Dalí de Figueres y un año después Dalí recibe el homenaje de los reyes de España que le visitaron en Port Lligat, quienes en 1982 le conceden la Gran Cruz de Carlos III, previo acuerdo del Consejo de ministros, mientras la Generalitat le condecora con la Medalla de Oro. Muerta Gala, su marido recibe el título de marqués de Púbol.

Por esa fecha, la Administración del estado, «con la ayuda de la Generalitat impulsó y apoyó por todos los medios la traída a España del patrimonio artístico disperso de Dalí y acordó con sus representantes autorizados, de forma genérica, que su herencia futura fuera entregada a nuestro país». Su testamento, con fecha de septiembre de 1982, hizo posible que un importante conjunto de obras de arte enriqueciera las colecciones nacionales. Repartido entre Cataluña y Madrid –por acuerdo de enero de 1990 ratificado en 1992–, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía fue dotado con cincuenta y seis piezas, entre las cuales algunos cuadros son de gran interés para conocer la trayectoria del artista, tanto los de mediados de los años veinte –próximo aún a la impronta cubista– como el más significativo, *El gran masturbador* (1929), y otros del mismo período surrealista (*El hombre invisible, El enigma de Hitler, El enigma sin fin*...). Dado el número de obras y la importancia del artista el Reina Sofía las muestra independientemente, aunque algunas se muestran enlazadas con otros creadores del surrealismo (Óscar Domínguez, René Magritte, Yves Tanguy...).

Entre otros legados es interesante el del pintor Santiago Rusinyol al ayuntamiento de Sitges (1929). Mediante testamento entregó su singular casa, el Cau

Ferrat, con todas sus pertenencias, entre las cuales figuran dos importantes Grecos (*Magdalena penitente, San Pedro de las lágrimas*) –revalorizado por el artista modernista–, un Picasso (*Escena taurina*), obras de Casas, del propio Rusinyol, esculturas de Llimona, etc. El Cau Ferrat posee una excelente colección de hierros, constituyendo un museo muy personal, variado, lleno de curiosidades, de sorpresas, por no mencionar el pintoresquismo de su ubicación junto a las aguas del Mediterráneo.

2.7.2. El Museo del Louvre

El Musée du Louvre se ha enriquecido con importantes legados que han hecho posible el ingreso de gran número de piezas entre las cuales se hallan obras de extraordinario interés. De los más espectaculares, el de Alexandre-Charles Sauvageot (1856) –con 1.424 obras– y el de Louis La Caze (1869). Este último es uno de los donantes más importantes que ha tenido el país y a él está dedicada una sala del museo como homenaje. Amplió los fondos con 272 pinturas, entre las extranjeras algunas tan notables como *Betsabé en el baño sosteniendo la carta de David* (1654) de Rembrandt, un Terborch (*La lección de lectura*), obras de Frans Hals (*La bohemia* es una de las piezas singulares del museo francés, *Retrato de mujer*), de Anton van Dyck (*Martirio de san Sebastián*), bocetos de Rubens, naturalezas muertas de Fyt y Snyders, *Demócrito*, pintado por Antoine Coypel, el *Patizambo* de Ribera... Un variado abanico de procedencias, temas y nombres donde se descubre la calidad. Este legado es especialmente visible en las salas dedicadas a la pintura del rococó francés, siendo considerado La Caze uno de los responsables de su redescubrimiento. Obras de Largillière (seis lienzos, entre ellos el *Retrato de familia*), Le Moyne, Boucher, Chardin y ocho Watteau –entre ellos el famoso *Pierrot* (1718-1719) y el *Indiferente*– dan realce al Louvre.

Otro legado importante fue el del industrial y financiero Georges Thony Thiéry, que cuenta con una sala monográfica. Nacido en la isla de Mauricio, inició su colección a la llegada a Francia en la década de los setenta del siglo XIX interesándose por Corot y la escuela de Barbizon. Miembro de la Société des Amis du Louvre desde su creación, en 1897, decidió ese mismo año legar su colección, que ingresó en el museo tras su muerte (1902). El conde Isaac de Camondo (1851-1911), banquero de profesión, entregó su colección al Louvre en 1908, que tras su muerte fue aceptada (varios Cézanne por él atesorados se pueden ver en el Musée d'Orsay, como la conocidísima *Casa del ahorcado, en Auvers-sur-Oise*).

Uno de los museos más enriquecidos gracias a legados es la Mauritshuis de La Haya. Entre otras donaciones hay que destacar la efectuada por A. A. des

Tombe (1902) cifrada en doce cuadros entre los que figuraba la *Joven del turbante azul* de Vermeer, uno de los anzuelos del encantador museo.

2.7.3. El ejemplo norteamericano

Cuando el director del museo nacional de Washington impartió una conferencia en el ciclo sobre grandes museos organizado por la Fundación Amigos del Museo del Prado entre 1995 y 1996, dijo: «los particulares que han donado obras de arte a la National Gallery rebasan el millar: son exactamente 1.099. Tal vez en la semana que llevo viajando hayamos llegado al 1.100, pero no estoy seguro». Desde que se inauguró en 1941 este museo americano se ha ido enriqueciendo espectacularmente gracias a donaciones y legados.

Los museos americanos se nutren desde sus orígenes con donaciones y fundamentalmente legados. En las primeras décadas del siglo XX Estados Unidos era una joven nación donde el fenómeno del coleccionismo estaba contribuyendo al enriquecimiento de los museos y fraguando la existencia de extraordinarias colecciones públicas. No deja de ser interesante comprender cómo la adquisición de arte europeo implica absorber la historia del viejo continente como si sobre ella se quisiera cimentar la emergente nación. Avezados hombres de negocio y cultas y excéntricas mujeres se convirtieron en portentosos coleccionistas, comprando en cantidad al tiempo que cuidaban la calidad. Algunos adquirieron puestos en la Administración del estado y en la política exterior y se sentían llamados a «hacer país». El viaje a Europa –imprescindible para la formación de artistas y de la alta clase social desde al menos mediados del siglo XVIII– implicaba enfrentarse con un sistema de vida donde atesorar obras de arte dignificaba al propietario, así como recorrer museos en los cuales el ciudadano de reciente horma se encontraba con la historia –que no pretendía asimilar sino recopilar–, también visitar tiendas de antigüedades y transitar por galerías de arte contemporáneo.

Para algunos coleccionistas, el asesoramiento de historiadores o diletantes del arte fue significativo, como Bernard Berenson (1865-1959). Norteamericano de origen lituano, estudió en Boston y Harvard, también en Europa en las universidades de Berlín y París, y se asentó en Florencia en 1920, cerca de la cual se encuentra Settignano, donde falleció en su villa I Tatti. Este historiador se especializó en pintura italiana del renacimiento, siendo autor, entre otras obras, de *Italian Pictures of the Renaissance*. De hecho fue el responsable de la atribución de muchas obras que serían adquiridas por los americanos. También hay que tener en cuenta la ayuda de marchantes o firmas consagradas en el mercado, tal Joseph Duveen, quien recibía el asesoramiento del citado historiador.

Británico, con tradición en el terreno del comercio de pintura (su padre fundó en 1879 la sociedad «Duveen Brothers»), sus galerías de Londres, París y Nueva York fueron muy activas y sus servicios internacionalmente solicitados. En 1933 se convirtió en el primer barón Duveen of Millbank (barrio donde está situada la Tate Britain, museo que recibió el apoyo del marchante ennoblecido). La firma Knoedler intervino en varias operaciones.

Los servicios de anticuarios y asesores fueron primordiales para lograr la pieza más rara, la más hermosa, la más codiciada, la que hiciera de América competidora del viejo continente, la que permita que el ciudadano no tenga que desplazarse pues la historia europea (la de sus antepasados) la llevan a casa. Importantes obras de arte, y en cantidad, van viajando por el Atlántico hacia amplios pisos de ciudades en alza como Nueva York y estertóricas mansiones donde la opulencia y el eclecticismo son testimonios de una anacrónica absorción de la prestigiosa cultura. Se construye con un lenguaje de época y a veces se emplean materiales y formas arquitectónicas adquiridos en Europa, en Italia especialmente. Incluso en plena Quinta Avenida palacetes y pisos se organizan con ambientes historicistas, donde los cuadros destacan sobre brocados y terciopelos, y junto con el mobiliario surgen recreaciones renacentistas y barrocas que permiten al propietario parangonarse con nobles europeos y mujeres como la bostoniana Isabel Stewart Gardner con la marquesa de Mantua, Isabel d'Este. Un conocido escritor del momento, Wallace Irwin, es autor de unos irónicos versos sobre las eclécticas construcciones de los nuevos ricos:

Senator Copper of Tonapah Ditch
Made a clear million in minin' and sich,
Hiked fer Noo Yawk, where his money he blew,
Buildin' a palace on Fifth Avenue.
»How», sez the Senator, «can I look proudest?
Build me a house that'll holler the loudest».
Forthy-eight architects came to consult,
Drawin'up plans for a splendid result:
If that old Senator wanted to pay,
They'd give him Art with a capital A.
    Pillars Ionic,
    Eaves Babylonic,
Doors cut in scallops, resemblin' a shell,
    Roof was Egyptian,
    Gables conniption,
Whole grand effect, when completed, wuz-Hell.

Algunos propietarios utilizaron sus colecciones para dar un toque de «glamour» a la europea a sus vidas, siendo para unos instrumento para ascender socialmente, aunque otros, como Benjamin Altman, temían la publicidad de sus adquisiciones preocupados, no obstante, de que una imagen de hombre rico y excéntrico erosionara sus negocios frente a la clientela anónima.

El fenómeno del coleccionismo adquirió un impulso espectacular con motivo de la celebración de Armory Show (1913), exposición que recorrió Nueva York, Chicago y Boston y en donde se pudo ver arte europeo del siglo XIX y de las primeras vanguardias (a excepción del futurismo y de las nuevas tendencias rusas). Aparte del Museum of Modern Art de Nueva York (fundado en 1929) y del gusto de algún que otro coleccionista por el arte contemporáneo (John Quinn, Walter Arensberg, Chester Dale, por ejemplo), en los primeros años el interés se dirigía hacia el arte de los siglos XV al XIX, especialmente al renacimiento italiano y al barroco holandés, sin desdeñar el foco flamenco y el siglo XVIII británico, así como la Francia del neoclasicismo y del clasicismo-romántico. El arte español se concentraba en grandes figuras (El Greco y Goya fundamentalmente). La entrada de pintura impresionista y post-impresionista fue arrolladora emigrando al nuevo continente centenares de lienzos de los grandes artistas franceses, atesorados por coleccionistas como los Havemeyer. Fue la pintura la predilección de los americanos pero el carácter ornamental que proporcionan las artes decorativas hace que adquieran mobiliario, cerámica, porcelana, tapices, etc. Todo ello hará posible la organización de «salas de época» en las cuales la joven América recrea tiempos recientes que desea congelar como Historia o visualiza ambientes del viejo continente para tener constancia del paso de las décadas y poseer referencias emotivas de su pasado europeo. Los americanos suelen dar suficiente cobertura pública a la política de donaciones y legados, pero incluso la identidad de las obras debe estar acompañada del nombre del benefactor.

Las contrapartidas fiscales –de diversa intensidad a lo largo del tiempo– han ahondado en las donaciones, fundamentalmente por vía testamentaria, de tal manera que el propietario podía disfrutar de su colección hasta su fallecimiento, cuando no se trata de legados visibles en los museos que se convierten en definitivos receptores a la muerte del prócer.

El museo era una institución tradicional en el viejo continente, y como tal no debía estar ausente en el nuevo mundo. A pesar de que en la segunda mitad del siglo XIX ya se había fundado el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el más antiguo es el creado por Charles Willson Peale, fundamentalmente de Ciencias Naturales, captado por su mentor en un *Autorretrato* pintado en 1822 perteneciente a la Pennsylvania Academy of Fine Arts. A lo largo de la primera mitad del siglo XX los museos se fueron multiplicando constituyendo un símbolo de la identidad americana, testimonios del esfuerzo de una

nación por adquirir categoría mundial también en el plano cultural. Los hombres de negocio se sentían llamados a cumplir el papel que reyes y nobles habían ejercido durante siglos en el viejo continente.

El origen de la National Gallery of Art de Washington se debe a Andrew Mellon (1855-1937), magnate del acero, petróleo y carbón, y presidente del Mellon National Bank. Natural de Pittsburgh (Pennsylvania), fue secretario del Tesoro entre 1921 y 1932 y posteriormente embajador en Londres (1932-1933). El entusiasmo por coleccionar se inició en su lugar natal, bajo la guía del joven Henry Clay Frick. Su colección compuesta por 125 obras constituye la base del museo nacional. Excelentes piezas fueron proporcionadas por el anticuario C. R. Henschel, de M. Knoedler & Co. (Jan van Eyck, Botticelli, Perugino, Rafael, Tiziano, Rembrandt, Frans Hals, Velázquez, etc.). Si bien parece un número reducido para la creación de un museo de envergadura nacional, se trata de piezas de extraordinaria importancia. Se pretendía seguir el modelo europeo de los grandes museos nacionales, como el Louvre de París y la National Gallery de Londres. En diciembre de 1936 Andrew Mellon hizo el ofrecimiento de su colección al presidente del país:

> «Over a period of many years I have been acquiring important and rare paintings and sculpture with the idea that ultimately they would become the property of the United States and be made available to them in a national art gallery to be maintained in the city of Washington for the purpose of encouraging and developing a study of the fine arts».

Su gesto dadivoso se extendió a la financiación del edificio que debía ser la sede, obra de John Russell Pope –construido en mármol en los años cuarenta en un terreno por él aportado en The Mall–, y a la creación de un fondo para adquisiciones. Tras la ampliación del museo (East Wind), costeada por su hijo, se le denomina West Wind. Se inauguró el 17 de marzo de 1941.

La colección Mellon permite un instructivo recorrido por la pintura europea desde el siglo xv al xviii donde la variedad y la calidad marcan los hitos del perfil del gran coleccionista americano. Los flamencos del siglo xv están representados con piezas de extraordinaria calidad: Jan van Eyck –*Anunciación*, puerta de un tríptico–; Petrus Christus –*Natividad* (procede de España)–; Rogier van der Weyden –*Retrato de mujer*–; Gerard David –*Descanso en la huida a Egipto*–; Hans Memling –*El hombre de la flecha, Virgen con el Niño entronizados y ángeles...*–. De Michel Sithium, originario de la zona del Báltico activo en la España de Isabel la Católica, es el *Retrato de Felipe de Guevara* (parte de un díptico, del cual la *Virgen con el Niño* se halla en la Gemäldegalerie de Berlín). Del siglo xvi germánico citemos el *Retrato de sir Brian Tuke* y sobre todo el encantador de *Eduardo VII niño*,

obras del período inglés de Hans Holbein el Joven, pero también forman parte del legado varios retratos de Lucas Cranach el Viejo.

Como ocurrió en general en el fenómeno del coleccionismo americano, Mellon se interesó por el arte italiano de los siglos XV y XVI. En la National Gallery gracias a su colección se puede estudiar el trecento ante obras de Duccio di Buoninsegna –*Natividad, con los profetas Isaías y Ezequiel*–; Bernardo Daddi –*San Pablo*–; Agnolo Daddi –*Virgen entronizada con santos y ángeles*–, etc. Obras de Masolino da Panicale –*Anunciación*–; Masaccio –es discutida la atribución del *Retrato de joven de perfil*–; Andrea del Castagno –*Retrato masculino*–; Botticelli –*Epifanía*, una de sus obras más importantes, y *Retrato de un joven*–; Filippino Lippi –*Retrato juvenil*–; Antonello da Messina –*Virgen con el Niño* (»Virgen Benson»), *Retrato masculino*–, y Pietro Perugino –tríptico con la *Deesis* en el centro–, dan cuenta de la facilidad del coleccionismo americano del momento para conseguir obras de autores que difícilmente estarían en la actualidad en el mercado. El siglo XVI cuenta con obras de Rafael (*Virgen con el Niño* o «Madonna Niccolini-Cowper», firmada y fechada en 1508), mientras que de Tiziano sobresale *Venus ante el espejo y Cupido*.

Andrew Mellon ha proporcionado a la National Gallery extraordinarios retratos de Anton van Dyck, como el de la primera esposa de Rubens, *Isabella Brant* y los de *Susana Fourment y su hija* y la *Marquesa Balbi*, con la típica elegancia de su etapa genovesa, menos afectada que la inglesa (*Philip, lord Wharton*). Interesados por los maestros holandeses –, a veces por tradición familiar– los americanos se volcaron por conseguir obras barrocas de este foco. Así, a este coleccionista pertenecieron varios Rembrandt indiscutibles (*Autorretrato, Retrato de Saskia, José acusado por la mujer de Putifar, Lucrecia*), y algunos Frans Hals, como el magnífico *Retrato de Willem Coymans*. Mientras, de Gerard Terborch el acaudalado americano compró *La visita* (que estuvo en la colección del marqués de Salamanca) y de Pieter de Hooch la *Joven bebiendo junto a dos hombres*. Así como del renacimiento en España Mellon logró obras de uno de los grandes pintores como fue el cretense, consiguió también uno de los Velázquez que no estaban en las colecciones reales, *Mujer cosiendo*.

El siglo XVIII francés no estuvo ausente en la colección de Mellon –como se constata en delicados lienzos de Chardin (*El jugador de naipes, Jovencita junto a una niña en una mesa*)–, así como tampoco la pintura inglesa, es decir, de la metrópolis, representada por la retratística: Gainsborough –*Mrs. Richard Brinsley Sheridan* (procedente de la colección de un Rothschild)–; Reynolds –*Lady Caroline Howard*–; Romney –*Miss Willoughby*–; Raeburn –*Miss Eleanor Urquhart*–, etc. El apellido Mellon también está ya asociado a dos extraordinarios retratos de Goya, el de la *Marquesa de Pontejos* y el íntimo de *Sabasa García*.

La adquisición de la Dreyfus Collection en 1936 dedicada a escultura del renacimiento incluyó en la National Gallery trabajos de Donatello, Verrocchio,

Mino da Fiésole, Desiderio da Settignano, etc., y un buen número de pinturas, con ejemplares de Antonello da Messina, Pisanello, Lippo Memmi, etc.

Mellon manifestó la esperanza de que próximas entregas enriquecieran el futuro museo, el cual creció con otros nuevos benefactores fundadores, legados de los primeros años cuarenta, núcleo de la colección permanente. El papel filantrópico del fundador fue continuado por sus hijos Paul y Ailsa Mellon Bruce, así como por la Andrew W. Mellon Foundation. Uno de los máximos benefactores fue Paul Mellon (1907-1999), quien desde 1963 a 1979 estuvo muy ligado a la dirección de la National Gallery costeando su ampliación –debida a Pei–, tal como su padre hiciera con el primer edificio.

Samuel H. Kress, nacido en Pennsylvania en 1863, fue maestro, propietario de un emporio de papelería y de una cadena de almacenes, con tardíos intereses coleccionistas. En esta afición fue ayudado por el conde Contini-Bonacossi, coleccionista italiano también senador y anticuario, quien le introdujo en el mundo del arte y le presentó a Berenson. A fines de los años veinte Kress era un entusiasta del arte italiano, afición que se proyecta incluso en la decoración de su apartamento de Nueva York. Muerto en 1955, en 1942 lega su colección a la National Gallery of Art renunciando a crear su propio museo para el que ya tenía dispuesto el terreno gracias a lo cual la galería de Washington pasaría a ser, junto al Metropolitan de Nueva York, la más importante de los Estados Unidos.

Se trata de una soberbia colección esencialmente pictórica, con obras italianas del renacimiento, germánicas del XVI, varios Grecos, cuadros flamencos y franceses del XVII y pinturas italianas y francesas del XVIII, con una exquisita representación del clasicismo-romántico francés, sin faltar Goya.

En Washington al ducento y al trecento se puede acceder a través de obras de Margaritone –*Virgen con el Niño entronizados*–; Duccio di Buoninsegna –*La llamada de los apóstoles Pedro y Andrés,* una de las pequeñas tablas pintada para la Maestà de la catedral de Siena–; Giotto –*Virgen con el Niño*–; Agnolo Gaddi –*La coronación de la Virgen*–; Bernardo Daddi –*Virgen con el Niño, santos y ángeles*–; Paolo Veneziano – *Coronación de la Virgen*–,... Del siglo XV Kress poseyó un Lorenzo Monaco –*Virgen con el Niño*–; el Arcángel san Gabriel y la Virgen de la *Anunciación* de Masolino da Panicale se incorporó al ejemplar de Mellon, cuya colección fue enriquecida con Mantegna (*Cristo niño bendiciendo, Virgen amamantando al Niño*), Fra Angelico (fragmento de la predela del retablo de San Marcos) y Fra Filippo Lippi –*Anunciación, Virgen y el Niño,* etc.–; Gentile da Fabriano –*Virgen con Niño*–; Domenico Veneziano – *San Juan en el desierto, San Francisco recibiendo los estigmas*–; Benozzo Gozzoli – *Danza de Salomé*–; un nuevo Botticelli –*Retrato de Giuliano de Médici*–; la *Coronación de la Virgen, Tobías y el ángel,* de Filippino Lippi; de Francesco di Giorgio, el *Padre Eterno acompañado por*

ángeles; de Piero di Cosimo, la *Visitación, con san Antonio abad y san Nicolás* descrita por Vasari, una muy conocida *Alegoría* (tal vez la castidad dominando a la lujuria), la *Natividad con san Juan niño;* varios Pietro Perugino... El foco veneciano está representado por obras de Giovanni Bellini –retratos de *Jacopo Marcello (?)* y *Giovanni Emo, San Jerónimo leyendo en un paisaje* (1505), *Virgen con el Niño,* la *Virgen, el Niño y santos,* la pieza de alargado formato representando *El triunfo de Escipión,* de resonancias clasicistas, *Baco niño en un paisaje* (1505)–, y de otros venecianos y ferrareses como Carlo Crivelli –*Virgen con el Niño en un trono*–; Ercole Roberti –*Retratos de Giovanni II Bentivoglio y de su esposa*– ; Cosimo Tura –*Virgen con el Niño*–; Francesco del Cossa –*San Florián, La Crucifixión, Santa Lucía*–, etc.

Magníficas son también las pinturas del siglo XVI italiano que gracias a Kress se conservan en la National Gallery cubriendo las lagunas de la colección Mellon. De Rafael el *Retrato de Bindo Altoviti,* y de Andrea del Sarto la *Caridad.* Los manieristas no están ausentes: Pontormo (*Sagrada Familia,* el *Retrato de monseñor della Casa*); Perino del Vaga (*Natividad*); Beccafumi (*Sagrada Familia con ángeles*)... Del ámbito véneto, la colección cuenta con obras de la categoría de la *Adoración de los pastores* de Giorgione y su *Sagrada Familia;* la *Huida a Egipto* de Carpaccio y sus *Madonna con Niño* y la *Virgen leyendo.* Varios son los cuadros de Lorenzo Lotto, así, una *Alegoría* y la *Natividad* y *Santa Catalina,* a las que se suman pinturas de Bernardino Luini.

Aparte de la *Presentación del Niño en el templo* y de la *Verónica* (parte de un díptico), obras de Hans Memling, son interesantes los fondos del renacimiento germánico y flamenco que pertenecieron a Samuel Kress. De Durero, *La Virgen con el Niño* –perteneció a la colección Thyssen–, tabla también pintada por el reverso, y el *Retrato de un clérigo;* de Bernard van Orley, *Cristo entre los doctores* y *El matrimonio de la Virgen;* de Grünewald, *La pequeña crucifixión;* de Hans Holbein el Joven el *Retrato de un hombre;* de El Bosco, *La muerte y el mísero;* de Jan van Scorel, la *Virgen con el Niño...*

Varios son los Tiziano que se incorporaron a la galería de Washington pertenecientes a Kress: los retratos del *Dogo Andrea Gritti* y de *Ranuccio Farnese.* La capacidad retratística del foco veneciano se aprecia también en el *Retrato del dux Alvise Mocenigo y su familia ante la Virgen y el Niño* de Tintoretto –otras obras suyas son *El verano,* del techo de la casa Barbi, y *Susana en el baño*– y en los ejecutados por Sebastiano del Piombo –*Humanista, Cardenal Bandinello Sauli, su secretario y dos geógrafos*–, o por G. B. Moroni, como *Un caballero adorando a la Virgen.* Hay varios Veronés (*Anunciación, San Jerónimo en el desierto...*), y de Correggio el *Salvator Mundi, Virgen con el Niño* y los *Desposorios místicos de santa Catalina,* todos los que de este artista de Parma posee la galería americana.

El renacimiento francés se constata en una magnífica obra atribuida a François Clouet, *Mujer en el baño,* ejemplar de la «Escuela de Fountainebleau»,

mientras que el español está representado por su pintor más universal, El Greco, con *La expulsión de los mercaderes del templo* –una de las versiones, de su etapa italiana, del tema–, la *Sagrada Familia* y *El Laocoonte*, significativo lienzo en la producción del pintor desgraciadamente exportado de nuestro país.

Del XVII italiano habría que destacar el maravilloso cuadro representando a *Santa Cecilia y un ángel* de Orazio Gentileschi; de Annibale Carracci, *Venus adornada por las Gracias, Paisaje*... Interesados los americanos por la pintura flamenca, a Kress perteneció la *Asunción* de Rubens, y *Tiberio y Agripina*, del mismo autor, así como los soberbios retratos de la *Marquesa Brígida Spínola Doria* y la *Reina Henrietta María de Inglaterra y su enano*, obras de Anton van Dyck de sus períodos genovés e inglés. Varios son los Poussin que pertenecieron a esta colección, entre ellos la *Sagrada Familia en la escalera*, pero la retratística francesa se constata en una obra de Philippe de Champaigne, *Retrato de Omer Talon*. El magnate también coleccionó cuadros de Louis Le Nain –*Paisaje con figuras*–, Sebastián Bourdon... La pintura española del XVII se iría introduciendo con fuerza en las colecciones americanas, con composiciones religiosas debidas a Zurbarán –*San Jerónimo con santa Paula y santa Eustaquia*–, y Valdés Leal –*Asunción*–, y de género (Juan van der Hamen, *Naturaleza muerta*)...

Pinturas de Chardin se incorporaron a la National Gallery de Washington tras el ingreso de la colección Kress, como *La atenta sirvienta* (procedente de la colección Liechtestein) y *La cocinera*; de Watteau, *Ceres (El verano)* y *Comediantes italianos*, mientras que del ámbito italiano del XVIII varios son los Tiepolo, Magnasco –*Cristo en el mar de Galilea, Bautismo de Cristo*–, Guardi, Pietro Longhi...

Las obras de Simon Vouet –*Las musas Urania y Caliope, San Jerónimo y un ángel*– dan paso a magníficos retratos de David –*Napoleón en su estudio, Madame David*– y de Ingres –*Madame Moitessier, Monsieur Marcotte*–, pero la retratística de la época se fortalece con la imagen de *Antonio Noriega* pintado por Goya.

La colección Kress también consta de piezas escultóricas –obras italianas del gótico y del renacimiento–, unos 1.300 bronces renacentistas, mármoles helenísticos, etc.

En 1942 la Peter A. B. y Joseph E. Widener Collection proporcionó en calidad de legado magníficas obras a la National Gallery de Washington. Del quattrocento el cuadro con la representación de *Judit y Holofernes* de Mantegna (procedente de la colección de Carlos I de Inglaterra), y de Andrea del Castagno *David después de vencer a Goliat*. Del siglo XVI la *Pequeña Madonna Cowper* de Rafael (así denominada para diferenciarla de la «Grande» procedente de la misma colección e igualmente en el mismo museo), y con Tiziano está relacionado el maravilloso cuadro comenzado por Bellini, *El banquete de los dioses*, encargo del duque d'Este de Ferrara. Otros extraordinarios Grecos españoles hay que admirarlos en Washington procedentes de esta colección, como *San Martín partiendo la*

capa al mendigo y *Virgen con el Niño y las santas Inés y Martina* (que formaron parte de la capilla toledana de san José).

El siglo XVII holandés una vez más se amplía en la pinacoteca nacional con obras de Rembrandt –*El molino, Retrato de joven mujer con una pluma*–, mientras que *La mujer portando una balanza* es uno de los Vermeer que el museo conserva. A estas hay que sumar otras debidas a Ruysdael, Hobbema, Albert Cuyp... Varios son los retratos llevados a cabo por Anton van Dyck que ingresaron a través de la colección Widener en los que demuestra su maestría tanto en la etapa genovesa como en la inglesa: *Marquesa Elena Grimaldi mujer del marqués Nicola Cattaneo, Clelia Cattaneo hija de la marquesa Elena Grimaldi, El hijo de C. Cattaneo, Paola Adorno, marquesa Brignole Sale y su hijo, Lady d'Aubigny*. Uno de los Murillo más encantadores perteneció a esta colección: *Las gallegas en la ventana* es el encubridor título de una escena de celestinaje dentro de la temática de género del pintor español tan del gusto de los europeos.

«Vedute» y paisajes del siglo XVIII corresponden a artistas italianos como Guardi –*Vista del puente de Rialto*– e ingleses (Turner, Constable...).

Es interesante constatar que con la colección Widener ingresan obras del realismo y del impresionismo, como *El torero muerto* de Manet y varios Degas, ámbitos no desarrollados en las otras colecciones.

No solamente la pintura está ligada a la colección Widener, pues una de sus piezas más exquisita es «The Mazarin Tapestry», de hacia 1500, con la representación del *Triunfo de Cristo*.

La Chester Dale Collection corresponde al legado de un banquero americano (1883-1962). Es relevante que se trate de una colección que desde el punto de vista cronológico parte de un Greco –un extraordinario *San Jerónimo penitente*–, y de una *Naturaleza muerta* de Willem Kalf, pintor holandés del siglo XVII, entre otras obras, pero que va más allá del barroco al abordar el siglo XIX, con pintura del romanticismo –Delacroix, *Soldados árabes en una batalla*–, y del realismo –varios Courbet, Corot, Daumier, Millet, Eugène Boudin, Dauvigny, Fantin-Latour, etc.–.

Los *Músicos*, lienzo de Manet, es una lanza hacia la pintura impresionista que se va introduciendo con fuerza en las colecciones americanas: varios Monet (*Vistas de la catedral de Rouen* y otras correspondientes a su estancia en Londres –*Watterloo Bridge, Casas del Parlamento*– y en Venecia –*Palazzo da Mula*–), obras de Renoir (*Niña en el jardín*), alguna de Degas (retratos de *Madame De Gas, Mademoiselle Malo*...), de Sisley y de Pissarro, también de Berthe Morisot (*La madre de la artista*).

Varios cuadros de la colección Dale corresponden a la firma de Mary Cassatt, artista americana ligada a los impresionistas (entre sus cuadros más relevantes está *The Boating Party*, pintado entre 1893-1894). El financiero se relacio-

nó con pintores nacionales de su tiempo con los que mantuvo amistad, tal George Bellows, quien está ampliamente representado en la colección, William Glackens, Edward Hopper... Es relevante de su proximidad con artistas de su momento el retrato que sentado en compañía en la mesa de un café le hiciera Guy Pene du Bois.

Extraordinarios ejemplos del post-impresionismo formaron parte de la colección Chester Dale: varios Cézanne (como *El retrato del hijo del artista, Paul*), algunos Vincent van Gogh (*La Mousmé, Muchacha de blanco*...), *Fatata te Miti* y un *Autorretrato* de Gauguin, varios Toulouse-Lautrec (*En el Moulin Rouge, En el Moulin de la Galette*...), etc.

La selva ecuatorial de Rousseau el Aduanero, y los Matisse –como la *Odalisca sentada en un sillón*– y Modigliani, sugieren la modernización del coleccionismo americano, impulsado con Braque y Picasso, autor de *Padres y niño junto a la playa*, del período azul, *Familia de saltimbanquis*, hacia el rosa, una *Naturaleza muerta* de 1918 y del período clásico el *Retrato de Olga Koklova* y *Pareja*. Dale encargó obras a Dalí, quien hizo su *Retrato* (1958) y años antes *La última cena*.

Los fondos de pintura moderna y contemporánea de la National Gallery of Art se han ampliado con el Legado John Hay Whitney, tras la muerte de su viuda –compartido con el MoMA de Nueva York–, de tal manera que han ingresado nuevas obras de Vincent van Gogh (*Autorretrato*, 1889) y Toulouse-Lautrec, así como de los fauvistas Matisse (*Ventana abierta, Collioure*)– de quien el museo posee más de quince ejemplares–, Dufy, Marquet, Vlaminck, Van Dongen, y de Braque.

Como dijimos, el museo nacional norteamericano está estrechamente ligado a los Mellon. Tal como Andrew Mellon no vio abierta la National Gallery of Art que se cimentó con su colección, su hija, Ailsa Mellon Bruce tampoco pudo ver terminado el East Building, es decir, la ampliación debida a Pei, para cuya construcción puso todo su esfuerzo. De su legado destacan pinturas francesas: obras de Manet, de los impresionistas y post-impresionistas, todas de extraordinario valor. Su hermano, Paul Mellon, en el testamento autoriza una importante donación y en vida había donado casi un millar de piezas al museo. El legado comprende 66 millones de euros y un centenar de cuadros modernos, sobre todo impresionistas (Manet, Monet, Renoir, Vincent van Gogh –*Naturaleza muerta de naranjas y limones con guantes azules, Campos de trigo verde, Auvers*–, Cézanne, Seurat, Bonnard, Braque...). También forman parte del mismo obras americanas de Winslow Homer y de otros artistas. Se trata de una donación que ha hecho decir al director que es «como un museo entero de arte francés y americano». Este legado pasará a la National Gallery tras la muerte de su viuda quien conserva las obras en usufructo. Paul Mellon también amplió su legado con obras destinadas a la Universidad de Yale –donde

fundó el Centro para el Arte Británico–, y al Museo de Bellas Artes de Richmond.

En el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, fundado en 1870, han ingresado infinidad de obras de arte con la modalidad del legado. El de Cornelius Vanderbilt proporcionó en 1899 una bella vista del *Gran Canal de Venecia* pintado por William Turner. El legado de Collis P. Huntington, en 1900, facilitó un gracioso retrato de *Las niñas Calmady*, de Thomas Lawrence. Con el legado Margaret E. Dows (1909) entra en el Metropolitan pintura americana, como *El corazón de los Andes* (1859), obra maestra de Frederic Edwin Church.

A 1913 corresponde el legado Benjamin Altman, propietario de grandes almacenes de Nueva York, muerto ese mismo año. Se trataba de la mayor donación recibida hasta el momento por el museo metropolitano. Aconsejado por el historiador de arte Jean Gimpel, y ayudado por Duveen y Wildenstein, los anticuarios obtuvieron para Altman tanto obras sueltas como en conjunto (colección Kann). Este comerciante logró reunir importantes obras de arte, si bien no solía frecuentar los museos y apenas visitó Europa, con la excepción de estancias en 1889 y 1890. Este coleccionista construyó una galería especial detrás de su casa de la Quinta Avenida, en cuya disposición prima la pintura mientras que la escultura y los objetos adquieren un criterio ornamental. Colocados en hilera, los cuadros estaban agrupados, «grosso modo», por períodos y foco geográfico –Velázquez se situaba junto a Frans Hals– en un avance de lo que sería el futuro montaje en el Metropolitan.

Para la pintura del norte europeo, Altman confiaba en los pareceres de los alemanes Bode y Friedländer. Éste, nacionalizado norteamericano (murió en 1966), fue profesor de la universidad de Friburgo de Brisgovia y desde 1935 del Instituto de Bellas Artes de Nueva York, autor de obras señeras dedicadas a los siglos XVI y XVII (*Estudios sobre Caravaggio*, 1955, *Manierismo y antimanierismo en la pintura italiana*, 1957). De Dieric Bouts, Altman poseyó el *Retrato de un hombre*; de Memling, el *Retrato de anciano, Las bodas místicas de santa Catalina acompañada por santa Bárbara, dos ángeles músicos y un joven devoto* (magnífica tabla que perteneciera a sir Joshua Reynolds) y el extraordinario díptico con los *Retratos de Tommaso Portinari y su esposa*, probables tablas laterales de un tríptico. A *La Virgen y el Niño con santa Ana* de Durero (el primero que ingresó en el museo, aunque donado en 1930), se añaden otras obras del siglo XVI germánico (Holbein) y flamenco (Van Orley).

Para el arte italiano el comerciante americano fue asesorado por Berenson. Compró un Antonello da Messina *–Retrato de hombre joven–*, un Mantegna *–Sagrada Familia con santa María Magdalena* (de dudosa filiación)–, un Botticelli, *La última comunión de san Jerónimo*... Muy orgulloso se mostraba Altman del *Retrato de Filippo Archinto, arzobispo de Milán*, pintado por Tiziano.

Los retratos que atesoró de Anton van Dyck –*¿Lucas van Uffele ?, Marquesa Durazzo*–, demuestran al visitante al Metropolitan la capacidad del pintor flamenco del XVII para este género. Apasionado de la pintura holandesa, Altman adquirió obras de Rembrandt, como el hermoso *Betsabé en el baño* –procede de la colección del barón Steengracht, quien fuera director del Mauritshuis de La Haya–, *Dama con un clavel, Pilatos lavándose las manos, Vieja cortándose las uñas, Retrato del hijo del artista, Titus,* y otros. Frans Hals también está presente en la colección, autor del sorprendente *Retrato de hombre levantando una copa junto a una mujer*. De Vermeer, a la colección Altman se adscribe *Muchacha dormida,* y entre otras pinturas del mismo ámbito figuran los nombres de Nicolás de Maes (*Muchacha pelando manzanas*), Pieter de Hooch (*Interior con una pareja*), Ruysdael (*Campo de trigos*)... Por su parte, *La cena de Emaús* –lienzo adquirido a Gimpel y Wildenstein– es una de las pocas obras que de Velázquez hay en Estados Unidos para cuya compra se tomó en consideración el juicio de Beruete.

En el ámbito de la escultura, ingresa en el Metropolitan a través de la colección Altman el relieve *La Virgen y el Niño con ángeles* de Antonio Rossellino, así como *Madonna y Niño con pergamino* de Luca della Robbia, la *Bañista,* mármol de Houdon, etc., aparte de innumerables piezas dentro de las artes decorativas.

El legado Theodore M. Davis (1915) proporcionó al museo municipal de Nueva York obras de variado origen y autoría: la *Virgen con el Niño y ángeles músicos* de Gentile da Fabriano; el *Retrato de Tiburcio Pérez y Cuervo,* arquitecto pariente de su autor, Goya; *La catedral de Rouen, El Valle de Nervia* y *El Sena, por Vétheuil,* obras de Monet... A 1920 corresponde el legado William K. Vanderbilt (Boucher, *El aseo de Venus*; Greuze, *Huevos rotos*; Reynolds, *El coronel George K. H. Coussmaker, granadero*; Gainsborough, *La señora Grace Dalrymple Elliott)* y al año siguiente los de Michael Dreicer y William H. Herriman.

Uno de los legados más espectaculares corresponde al Havemeyer (1929) gracias al cual accedieron al museo de Nueva York pinturas impresionistas y post-impresionistas que influyeron en el ambiente artístico del momento. Henry Osborne Havemeyer (1847-1907), barón del azúcar y magnate de la industria, hizo su fortuna con la American Sugar Refining Company. El papel jugado por su mujer Louisine –con quien se casó en 1883– fue primordial, sobre la que ejerció gran influencia la pintora Mary Cassatt, bajo cuyo consejo los Havemeyer, ella especialmente, compraron trabajos de Courbet, Manet, Degas, Cézanne, e incluso pinturas de El Greco y Goya. Después de la muerte de su marido, ella (falleció en 1929) continuó coleccionando y llegaría a asignar 142 trabajos al Metropolitan, además dio instrucciones para que sus tres hijos ampliaran el legado como ellos estimaran, quienes consultaron con los conservadores del museo a fin de asegurarse de que las obras dadas estuvieran en permanente exhibición y añadieron cientos de piezas

(111 pinturas, pasteles y dibujos, 213 grabados, cerámicas y armas orientales, bronces y tejidos).

Los Havemeyer no solamente acudían a subastas, sino que se valieron de los marchantes Paul Durand-Ruel y Ambroise Vollard, quienes les proporcionaron varias obras del impresionismo y post-impresionismo, pero incluso Ricardo de Madrazo avisó en varias ocasiones sobre la posibilidad de comprar pinturas de El Greco y Goya.

Del legado Havemeyer hay que destacar primeramente obras de El Greco, como el *Retrato de un cardenal (¿Fernando Niño de Guevara ?)* y la famosa *Vista de Toledo*. Del renacimiento italiano es el soberbio *Retrato de un joven* realizado por Bronzino, mientras que del germánico es el *Retrato de un hombre con un rosario* de Lucas Cranach el Viejo.

Obras de Rembrandt (varios retratos, como el de *Herman Doomer*) y de Frans Hals (retratos de *Petrus Scriverius* y de su esposa *Anna van der Aar*) ingresaron en el Metropolitan con el legado Havemeyer, así como *La visita* de Pieter de Hooch.

Al siglo XIX corresponde el *Retrato de Joseph Antoine Moltedo* pintado por Ingres, mientras que a Goya pertenece el que fuera polémico cuadro con la representación de *Las majas en el balcón*. Con la escuela de Barbizon y el realismo francés el Metropolitan Museum comienza a competir con París. De hecho, es el museo extranjero que tiene la mejor colección de arte francés de la segunda mitad del siglo XIX, haciendo competencia con el d'Orsay de París. Cuenta con cuadros de Daumier, como *El vagón de tercera*, y *La mujer con un loro* es uno de los diecisiete Courbet –abundan los desnudos– que ha logrado poseer el Metropolitan gracias a este legado. *Cristo en el lago de Gennesaret* es un cuadro llevado a cabo por Delacroix.

La colección Havemeyer se interesó especialmente por Manet del que posee varios ejemplares, como el maravilloso óleo *En la barca en el verano*, la *Cabeza de Cristo con ángeles*, la *Barca de Dante* y otras pinturas en que se aprecia su entusiasmo por lo español: *Mademoiselle Victorine con una espada* y *Majo*. La pintura impresionista es una de las vertientes más interesantes de la colección, siendo espectacular la cantidad de piezas y la calidad. Varios son los Monet que el matrimonio atesoró tal como se aprecia en obras como *Puente sobre el estanque*, *La débâcle*, *La Grenouillère*, *Los álamos*, *Girasoles*, *Crisantemos*. Pinturas y pasteles de Degas enriquecen los fondos. Uno de sus cuadros más hermosos es *Una mujer sentada junto a un vaso de flores (¿Mme Paul Valpinçon?)*, pero no hay que desdeñar *El coleccionista de grabados*, la *Señorita Marie Dihau*, las *Bailarinas practicando en la barra*, los retratos de *Joseph Henri Altès* y de *Madame Gobillard-Morisot*, etc. Varios abordan el tema del baile... No falta un bronce de la *Pequeña bailarina de catorce años*. Hay que tener en cuenta que Degas era el pintor al que Mary Casatt se sentía más próxima. Evidentemente, los cuadros de «la americana» no están

ausentes en el entusiasmo de la coleccionista y amiga. También sobresalen los Cézanne (entre otros, *Montaña de Sainte-Victoire y el viaducto junto al valle*).

En 1930 el Metropolitan presentó al público el legado Havemeyer, y en 1994 organizó una exposición de esta colección mostrándola en bloque y no separadamente, en la que se apreciaba su extraordinaria dimensión.

En 1931 el legado Michael Friedsam aportó una variada relación de cuadros de gran interés para el Metropolitan Museum de Nueva York, con primitivos flamencos como la *Anunciación*, atribuida a Hubert van Eyck, para otros copia de Petrus Christus, y el magnífico *Retrato de Francesco d'Este*, hijo ilegítimo de Leonello d'Este, duque de Ferrara, obra de Rogier van der Weyden. El *Salvator Mundi* es un óleo de Durero, y de Gossaert (Mabuse) el *Retrato de un hombre*. A Mantegna corresponde la *Virgen con el Niño y serafines*, también denominada «Virgen Butler», apellido de su antiguo propietario antes de que pasara a la de Friedsam. En este legado hay que destacar uno de los Vermeer más herméticos de iconografía cargada de símbolos, *Alegoría de la Fe*.

De una década después es el legado George Blumenthal, con cuadros de Agnolo Gaddi (*Trinidad*) y Ambrogio Lorenzetti (*Virgen con el Niño*). El patio renacentista del castillo-palacio de Vélez Blanco (Almería), recientemente restaurado, es otro de los ejemplares del patrimonio arquitectónico español desgraciadamente exportado: tres mil bloques de mármol llegaron a Marsella desde Cartagena comprados por el anticuario Goldberg; en 1913 el referido coleccionista lo adquirió e instaló en su casa de Nueva York.

En 1940 el legado Edward S. Harkness proporciona al Metropolitan un Hans Holbein el Joven –*Retrato de Hermann Wedigh*, firmado y fechado en 1532 en la cubierta del libro mientras que en el canto se lee el nombre abreviado del personaje–, así como un magnífico retrato de Thomas Lawrence, el de *Elizabeth Farren, más tarde condesa de Derby*. Años después, a 1943 corresponde el legado Maitland F. Griggs y el de Grace Rainey Rogers, con obras de Sasseta e Ingres.

Los años cincuenta introducen en el Metropolitan Museum gran número de cuadros del impresionismo y post-impresionismo convirtiéndose en abanderado de estos lenguajes sin que para el americano sea necesario el viaje a París. Con el legado Mary Stillman Harkness (1950) entra *La catedral de Salisbury desde los campos del obispo*, paisaje debido a Constable, probablemente uno de los apuntes a tamaño natural para la segunda versión del cuadro, actualmente en la Frick Collection (Nueva York). Del año siguiente es el legado William Church Osborn, con obras como *Etretat* y *Vétheuil en verano* de Monet y *La colina Jallais, Pontoise* de Corot y del mismo año el legado Sam A. Lewisohn, con pinturas como el estudio para *Un domingo por la tarde en la isla de La Grande Jatte* de Seurat, *A Orana Maria*, de Gauguin, el *Retrato de Madame Ginoux (L'Arlésienne)* y *El festín del león*, del aduanero Rousseau, etc. Con el legado Harry Payne Bingham

(1955) se consigue un soberbio Goya, el *Retrato de Josefa Castilla Portugal de Garcini*. El legado Julia W. Emmons (1956) proporcionó más pinturas de Monet (*El mar en Pourville* y *Las casas del Parlamento*).

De 1960 es el legado Stephen C. Clark con el que ingresan relevantes obras de Cézanne –como *Los jugadores de cartas, Retrato de Madame Cézanne en el conservatorio*, naturalezas muertas–, también la *Camarera del restaurante Duval* de Renoir e *Invitación a la diversión* de Seurat. Con el Legado Adelaide Milton de Groot (1967) entra el *Retrato de Madame Edouard Manet* pintado por su marido, y el *Autorretrato con sombrero de paja* de Vincent van Gogh. El legado Joan Whitney Payson (1975) hizo posible el ingreso de *Sansón y Dalila* de Lucas Cranach el Viejo, pero también cuadros de Manet (*La familia Monet en su jardín*) y unas *Bañistas* de Cézanne.

En 1975 se abrió al público una zona del Metropolitan Museum conocida como Ala Robert Lehman (The Lehman Wing), en donde se expone la colección reunida por este banquero neoyorquino y sus padres. Para ésta se construyó un bloque en vidrio y acero debido a Kevin Roche, John Dinkeloo & Associates. Se trata de un conjunto de obras extraordinario, con pinturas de gran calidad que ilustran diversas épocas y procedencias. La colección fue iniciada por Philip Lehman con un grupo de pinturas italianas tempranas, siendo padre e hijo apasionados de la pintura sienesa y florentina. Ambos estaban influidos por los trabajos de Bernard Berenson que marcó el gusto de los coleccionistas americanos. Robert había cursado estudios en la universidad de Yale y era intensa la admiración que profesaba a Berenson llegando a tener una estrecha amistad. Entre 1969, fecha de su muerte, y 1974 la colección se conservó en la Robert Lehman Foundation siendo transferida al Met en 1975. En ésta hay cuadros italianos de los siglos XIV y XV (Bernardo Daddi, Giovanni di Paolo –es extraordinaria *La expulsión del paraíso*–, Lorenzo Monaco, Botticelli –*Anunciación*–, Giovanni Bellini, con una *Virgen con el Niño* de plasticidad mantegnesca), y primitivos flamencos, como Petrus Christus con su soberbia tabla de *San Eligio* y Memling con delicadas pinturas, tal la *Anunciación* y el excelente *Retrato de un hombre joven*. Un óleo sobre tela de Gerard David representa el *Arcángel Gabriel y la Virgen* de una *Anunciación*, siendo de gran finura el *Retrato de jovencita* atribuido al Maestro de Moulins.

El renacimiento germánico se constata en *Venus y Cupido* de Lucas Cranach el Viejo y en el sentido retrato del humanista *Erasmo de Rotterdam*, de Hans Holbein el Joven. La colección Lehman posee también una de las versiones de *San Jerónimo como cardenal*, de El Greco (la mejor junto con la de la colección Frick de Nueva York), y pinturas holandesas del barroco (*Retratos de Jan van Duren y su esposa*, de Gerard Terborch; *Músicos*, de Baburen; *Jugadores de cartas* e *Interior con figuras*, de Pieter de Hooch). Lehman también poseyó un Goya –nombre imprescindible en toda buena colección americana–, el *Retrato de la condesa de*

Altamira y su hija, y el arte francés del siglo XIX también está representado con obras de Ingres (es soberbio el *Retrato de la princesa de Broglie*), de los impresionistas (*Paisaje cerca de Zaandam* de Monet), y post-impresionistas, mientras que un lenguaje consustancial al XX, el fauvismo, hace acto de presencia con un soberbio paisaje de Derain, *El Parlamento junto al Támesis*.

La colección Lehman cuenta con dibujos extraordinarios (Durero, Pollaioulo, Rembrandt...). Más de doscientos ejemplares son venecianos del XVIII, pero también las artes decorativas están presentes (mobiliario, mayólica, porcelana), con obras muy conocidas como el aguamanil en bronce de la escuela de Mosa de hacia 1400.

A 1979 corresponde el legado Nelson A. Rockefeller (Memorial Michael C. Rockefeller), apellido que a través del legado y de donaciones ha hecho posible el notable enriquecimiento de los fondos de arte de África, Oceanía y América indígena. Estos fondos están nutridos también con el legado Alice K. Bache de 1977 (piezas de oro precolombinas).

En 1982 el Metropolitan Museum recibe la colección de Jack y Belle Linsky, él, un hombre de negocios que había fallecido en 1980. El catálogo que se publicó en 1984 comprende 373 obras. La colección está compuesta por pintura renacentista –del ámbito español posee una tablita del políptico de la reina Isabel la Católica–, con obras de Carlo Crivelli, Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Bacchiacca... Del barroco y del siglo XVIII cuenta con cuadros de Rubens –su *Retrato de un hombre* es la primera obra fechada (1597) que se conoce, correspondiente a su primera etapa de Amberes–, Jan Steen, Boucher, Meléndez... Se trata de una colección que prestó interés a los pequeños bronces y a las artes decorativas desde las épocas medieval y renacentista, porcelana del siglo XVIII, etc., al tiempo que posee un excelente mobiliario (cuenta con singulares piezas de firma, tal las cómodas de André Charles Boulle, el mejor ebanista del reinado de Luis XIV, y de David Roentgen, alemán que tuvo talleres en diferentes ciudades europeas y trabajó para reyes y nobles del siglo XVIII).

En la década de los noventa el museo neoyorkino recibe nuevas obras, junto con el MoMA (treinta y dos cuadros y esculturas del siglo XX), entre ellas el primer Juan Gris que ingresa en el museo gracias al legado de Florence May Schoenborn, heredera de una cadena de grandes almacenes. Otra herencia significativa es el legado Gelman: Jacques Gelman (h. 1912-1986) fue un productor de cine francés –ligado a las películas de Cantinflas– cuya mujer, Natasha, murió en 1998. Aparte de su interés por Frida Kahlo y Diego Rivera y otros mexicanos, se ocupó de coleccionar obras europeas de diversas tendencias, de las cuales unas ochenta y cinco pasan a enriquecer los fondos del Met (catorce Picasso –*Naturaleza muerta con botella de ron*, 1911, *Naturaleza muerta con tarta*, 1924–, etc.), cuatro Braque (*Naturaleza muerta con banderillas*, 1911, *Naturaleza*

muerta con guitarra, 1924,...), nueve Miró, ejemplares de Juan Gris, Fernand Léger, Yves Tanguy, Dalí (*La acomodación de los deseos*), Mondrian, Balthus, Bacon (*Tríptico con autorretrato*), nueve Matisse, Vlaminck, Bonnard, Degas, Renoir, etc. Se trata de una colección que demuestra un gusto ecléctico aunque fundamentalmente dentro del arte contemporáneo, considerada por el director del museo como sensacional, una colección con la que soñaba desde que se expuso parcialmente en 1989. También los Gelman han puesto como condición que las obras deben presentarse al público agrupadas.

Una extraordinaria colección de pintura que se integra al Metropolitan es la de Walter H. Annenberg (nacido en 1908) y su esposa Leonore. Parte de ésta (*Masterpieces of Impressionism & Post-Impressionism*) pudo verse en una excelente exposición itinerante entre 1989 y 1991 que recorrió Filadelfia (Philadelphia Museum of Art), Washington (National Gallery of Art), California (Los Ángeles County Museum of Art) y Nueva York (The Metropolitan Museum of Art). Importante colección de pinturas impresionistas y post-impresionistas a la Annenberg Collection se incorporó recientemente *Au lapin agile* (entre azul-rosa) de Picasso, adquirido en una subasta de Christie's de Nueva York, obra que con tal motivo circuló por las filiales europeas, también en Madrid, para refugiarse en América.

2.8. El depósito

«Poner bienes o cosas de valor bajo la custodia o guarda de persona abonada que quede en la obligación de responder de ellos cuando se le pidan», es la definición que da el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* al término depositar. Un acuerdo entre el propietario y el receptor especificará las condiciones de su tutela, teniendo siempre presente que aquel jamás perderá su condición de dueño. En los museos de titularidad estatal el movimiento de los depósitos queda materializado por Orden o Resolución Ministerial, o por Resolución de la Dirección General de Bienes Culturales

El depósito puede referirse a una pieza pero también a una colección. Se justifica por razones de salvaguarda del bien pues tal vez en su ubicación originaria no existen condiciones óptimas para su preservación y también puede implicar la facultad de contemplar la obra en términos de mejor visibilidad que en su lugar de procedencia.

Los museos españoles cuentan con obras depositadas pertenecientes al patrimonio de la iglesia. En el museo la obra cuenta con unas medidas de visibilidad, de conservación y de protección que aseguran su contemplación y seguridad. Así, el Museo de Santa Cruz en Toledo expone una obra de El Greco,

la *Sagrada Familia con santa Ana y san Juan niño* cuya propiedad pertenece a la iglesia de santa Leocadia.

Los particulares pueden realizar depósitos en instituciones públicas, los museos entre ellas. La obra debe ser de extraordinaria importancia como para exponerse y tener ciertas características en el contexto de los fondos, pues el museo no debe amparar con su aureola la propiedad privada. Un tipo de depósito particular puede proceder de la obligación que tiene el propietario de un bien declarado de Interés Cultural (Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español) de «permitir y facilitar su inspección por parte de los Organismos competentes, su estudio a los investigadores, previa solicitud razonada de éstos, y su visita pública, en las condiciones de gratuidad que se determinen reglamentariamente, al menos cuatro días al mes, en días y horas previamente señalados» (artículo trece). Como obligación suplementaria se acordará el «depósito del bien en un lugar que reúna las adecuadas condiciones de seguridad y exhibición durante un período máximo de cinco meses cada dos años». Como depósito relevante podríamos citar el *Retrato de Marianito de Goya,* pintado por éste, perteneciente a la colección Alburquerque, expuesto durante cierto tiempo en el Museo del Prado.

Museos, instituciones, empresas y particulares tienen la facultad de recurrir al depósito. El Musée du Louvre expone depósitos emblemáticos procedentes de otras instituciones culturales, como el *Retrato de Juan II el Bueno* de la Bibliothéque Nationale (1925). Los museos pueden depositar bienes en instituciones públicas de diversa naturaleza, pero nunca en domicilios particulares. Otra cuestión es el depósito procedente de galerías de arte: aunque la obra tenga por sí misma categoría artística su «colocación» temporal en el santuario del museo la afianzaría en el mercado. Según se ha indicado, uno de los Barceló comprados por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (octubre 2000), *L'atelier aux sculptures* (1993), estaba depositado en el Museo Guggenheim de Bilbao por la galería Bischofberger de Zurich, representante del artista. Por su parte, también habría que evitar los depósitos que deseen realizar los artistas. Al respecto del mallorquín se ha comentado que cederá en estas condiciones un par de obras al museo contemporáneo de Madrid durante un período de diez años, *El Louvre* y *Vanitas circus.*

El depósito es una modalidad que tiene el museo de ofrecer al público alguna novedad digna de interés, ya sea por el movimiento artístico al que pertenece, por la iconografía o la relevancia del autor, y tal vez contribuya a cubrir alguna suplencia de los fondos.

Ciertos museos especifican el carácter de «depósito permanente» de sus obras, como el Maurithuis de La Haya, con obras entregadas por la Fundación de Amigos del museo, tales como *La adoración de los pastores* (1665), de Jan de

Bray y el *Florero* pintado hacia 1670 por Jan Davidsz de Heem. Existe un tipo de depósito denominado «prolongado» o «de larga duración», como es el *Retrato de Floris van Egmond* (h. 1519) de Jan Gossaert, magnífico cuadro que, perteneciente al referido museo, se halla en el Rijksmuseum, o bien *La granja normanda, verano (Hattenville)* de Cézanne expuesta en la Courtauld Gallery de Londres originaria de una colección particular.

Depósito «temporal indefinido», desde 1957, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York –correspondido por el gobierno español con el depósito en iguales condiciones de las ruinas de la iglesia de san Martín de Fuentidueña (Segovia) reconstruida en The Cloisters– son las pinturas murales de San Baudelio (cerca de Casillas de Berlanga), el cual constituye una de las sombras en la responsabilidad de la Administración del estado por preservar el patrimonio histórico español. Descubiertas y publicadas en 1907, en 1917 se declaraba a la ermita Monumento Nacional. Las pinturas –que pertenecían a varios vecinos de Casillas, a quienes la Administración no había comunicado la referida categoría– fueron arrancadas y vendidas en 1922, hecho denunciado por Elías Tormo en una intervención ante el Senado y recogido en un poema por Gerardo Diego. Después de una agria polémica, el Tribunal Supremo falló en 1925 a favor de la legitimidad de la venta. Las pinturas, que habían sido reintegradas al conjunto, nuevamente fueron retiradas, tras el fallo, y pasadas a lienzo se enviaron a los Estados Unidos. El Museum of Fine Arts de Boston adquirió la *Última cena* y las *Marías en el sepulcro*; el de Indianápolis *La entrada en Jerusalén*, mientras que el Metropolitan conservó el resto del conjunto. Este museo estaba interesado en poseer un ábside románico, por lo que solicitó al estado español el de la iglesia románica de Fuentidueña, Monumento Nacional, a cambio de pinturas procedentes de San Baudelio («¡Piedras a cambio de pinturas!», fue el título de un artículo publicado por Gaya Nuño en 1958) u otras obras (la reja de la catedral de Valladolid, entre ellas, que continúa en el Metropolitan). El Ministerio de Educación las escogió y un Consejo de ministros (1957) autorizó el intercambio.

Los depósitos que podríamos denominar «de larga distancia» son extraordinariamente importantes al tener la oportunidad de contemplar bienes que se guardan en el extranjero, a veces en lejanas ciudades.

La gran cantidad de obras que del Museo del Prado se conservan en otras instituciones, no exclusivamente museísticas, hace del llamado «Prado disperso» un depósito relevante. Museos, academias de Bellas Artes, iglesias, conventos, palacios episcopales, cuarteles generales de la armada, diputaciones, ayuntamientos, universidades y otros centros de enseñanza, fueron recibiendo obras desde la segunda mitad del siglo XIX. Así, entre los años setenta y ochenta la creación de museos provinciales, la organización de diputaciones,

ayuntamientos, gobiernos civiles, y la creación de instituciones culturales y hospitalarias, favoreció el movimiento de piezas cuya propiedad correspondía al Prado. Con la Segunda República, embajadas y otros museos se enriquecieron con obras de esa procedencia, mientras que embajadas, capitanías generales, gobiernos civiles y militares, se decoraron en el período de Franco con cuadros del museo nacional.

Hay que tener en cuenta que algunos museos comarcales y provinciales tienen los depósitos del Prado entre las obras más interesantes de sus fondos, así como instituciones culturales, tal la Universitat de Barcelona (Francisco Rizi, Luca Giordano...).

Muchos depósitos del Museo del Prado se han perdido –se calcula que entre 300 y 400– tanto en territorio español como en el extranjero, con motivo de incendios (las Salesas de Madrid, la Diputación de San Sebastián, el palacio de Justicia, universidad y obispado de Oviedo a causa del movimiento de 1934), revueltas sociales (hechos que afectaron a embajadas, como la revolución de los claveles de Lisboa y la evacuación en 1917 de la sede en San Petersburgo) y acontecimientos trágicos de la Segunda Guerra Mundial (Berlín, Viena).

El Museo del Prado ha ido realizando paulatinamente los inventarios del depósito disperso y haciéndolos públicos en el boletín a partir de su aparición en 1980, siendo interesante que la ficha vaya acompañada de la reproducción fotográfica. No solamente era una preocupación la precisa ubicación del depósito, sino las características técnicas de la pieza y el estado de conservación y de seguridad en que se encontraba, así como su contemplación.

En España la preponderancia que han ido adquiriendo en materia cultural las Comunidades Autónomas, potestad reconocida en la Constitución de 1978, ha llevado a la existencia de fricciones entre el museo receptor y el depositario en el momento que éste reclama el bien, ya que aquel se considera con derecho a disfrutarlo especialmente si se trata de una obra con interés en el contexto de los fondos del museo y de la cultura de la ciudad o de la Comunidad que lo retiene. Tal ocurrió con la solicitud formulada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía al Museu Comarcal de La Garrotxa (1997) de *La carga*, obra de Ramón Casas adquirida por el Museo de Arte Moderno de Madrid y cedida en calidad de depósito al referido centro catalán. El motivo de la reclamación era que el museo tenía previsto prestar *El garrote vil*, del mismo pintor, para una exposición organizada por La Caixa y pretendía cubrir el espacio con otro Casas. Si el Reina Sofía ha aducido motivos de preservación del *Guernica* para que no se traslade a Bilbao (se pretendía inaugurar el Guggenheim con el simbólico cuadro), el jefe del Servei de Restauració de Bens Mobles de la Generalitat –institución que no tiene competencias en

este caso– alegó motivos técnicos que desaconsejaban el traslado el enorme lienzo a Madrid.

En relación con las Comunidades Autónomas se ha llegado a la consideración de requerir obras en calidad de depósitos al Museo del Prado dada la gran cantidad que guarda en la reserva, como se ha sugerido desde Cataluña. También por la mismas fechas (comienzos de 1992) surgió la idea de que en los patronatos del Museo del Prado y del Reina Sofía estuvieran representantes de las gobiernos autónomos lo cual «facilitaría la exposición de fondos del Prado de forma fija o temporal en las distintas Autonomías». El consejero de Cultura de la Generalitat, Joan Guitart, manifestó que se trataba de una propuesta «muy atractiva porque significaría un acercamiento de este patrimonio cultural a todos los ciudadanos». Posteriormente (1998) el antiguo secretario de Estado para la Cultura, Miguel Ángel Cortés, manifestó que el Gobierno mantendrá, e incluso incrementará, su política de depósitos de obras de arte para favorecer la comunicación cultural entre las diferentes Comunidades.

En el caso de los grandes museos, tanto los «nuevos depósitos» como su «levantamiento definitivo» son dados a conocer en el boletín, como sucede en el del Museo del Prado. La cartela que identifica la obra en la sala de exposición también da cuenta de que se trata de un depósito y se cita el origen. El Prado en la continuada remodelación de sus fondos está dando completa información sobre la procedencia de sus obras, de tal manera gran número de ellas se hallan en calidad de depósito, y no deja de ser extraño que se citen como tales las que provienen del Patrimonio Nacional (tiene una legislación propia). Así, figura como depósito el *Jardín de las delicias* de El Bosco, entregado a El Escorial en 1593 y enviado al Museo del Prado en 1940.

La celebración de una exposición organizada por el museo propietario del depósito impone su reclamo, lo cual puede ocasionar descontento. La *Anunciación* de El Greco (retablo de doña María de Aragón) propiedad del Museo del Prado conservada en el Museu Balaguer de Vilanova i la Geltrú fue demandada cuando se celebró la muestra del artista en 1982. La carencia de medidas de seguridad –en el centro catalán se produjo un robo en 1981 que afectó a obras del Prado, posteriormente recuperadas, siendo reclamada la referida obra a los pocos días– por parte de la institución destinataria o/y el deficiente estado de conservación han hecho levantar muchos depósitos. A pesar del robo, una nueva contribución del Prado al museo catalán ha hecho posible en 1987 un nutrido depósito de cuarenta y dos pinturas.

Un aspecto negativo de un depósito retirado es el hecho de que no siempre hay garantía de su exposición, relegándolo a la reserva, mientras que en el lugar de destino puede ser incluso una pieza significativa en las salas de exposición permanente. En el marco de la reordenación de las colecciones esta-

tales españolas (Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo) muchas obras han cambiado de un museo a otro, sin embargo ninguno pierde la propiedad sobre la pieza desplazada. De este modo, cuando se decidió que el Museo del Prado no debía mostrar obras de arte contemporáneo, las que conservaban se trasladaron al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En este museo se presentan, en calidad de depósito del Prado tal como se especifica en la cartela correspondiente, el *Guernica*, y los trabajos preparatorios, así como el *Retrato de Georgette*, lienzo pintado por Juan Gris en 1916 donado al Prado por el especialista en el cubismo, Douglas Cooper (1979), a quien también se le debe la existencia en nuestras colecciones públicas de otro Gris (*Violín y guitarra*, de 1913), y *Naturaleza muerta* (*Los pájaros muertos*), obra cubista de Picasso (1912), ambas legadas en 1985 y expuestas en el mismo museo.

Habría que reflexionar si la institución que recibe una donación –o el organismo del que depende– tiene potestad para cederla en depósito a otro centro. El caso del *Guernica* es bastante significativo. Se ha indicado que la voluntad de Picasso –expresada a través de su mujer, Jacqueline, sus herederos, y personas a él próximas–, fue que estuviera en el histórico museo, con lo cual su traslado pasa por alto esta aspiración del que fuera su director. También vulneraría el compromiso escrito entre el MoMA de Nueva York, donde se conservaba la pieza, y el gobierno español. De este modo, el que fuera director del museo neoyorkino cuando se produjo el traslado a España, William Rubin, ha puesto en duda la ética y legalidad de su desalojo del Prado en una carta publicada en *The New York Times*, en la que indica que Picasso le pidió en 1971 que se hiciera responsable de que se cumplieran sus dos únicas condiciones para que el *Guernica* estuviera en España: que ésta recuperara la democracia y que la obra fuera expuesta en el Museo del Prado, no solamente porque «se sentía próximo a la tradición de los grandes maestros clásicos, especialmente los grandes pintores españoles como El Greco, Velázquez y Goya, sino también por las particulares afinidades del *Guernica* con *Los fusilamientos* de Goya». Un artista actual, José María Sicilia, ha precisado que «si se acepta un regalo, se han de cumplir las condiciones» (*El País*, 7-5-1992), pero en este sentido también se expresaron novelistas, poetas e historiadores del arte (Francisco Nieva, Francisco Umbral, Alfonso Pérez Sánchez...). Algún miembro de la familia Picasso demostró su desacuerdo con el traslado, al considerar que el sitio ideal era el Prado tal como deseaba el artista: «La colección del Reina Sofía –indicó Paloma– no es gran cosa», si bien «el Casón es un sitio siniestro, polvoriento y bunkerizado» (*ABC*, 23-7-1992).

Al tratarse de una obra contemporánea parecería que lo lógico era que se expusiera en un museo con este tipo de fondos. Fue la opinión generalizada de los artistas, tal se deduce de las palabras de Antonio Saura: «Estoy totalmente

de acuerdo con el traslado porque el *Guernica* tiene que ser el núcleo central del Reina Sofía. El mural simboliza el siglo XX y por ello no es adecuado que se exhiba donde está ahora, un espacio que ha sido excesivamente sacralizado. No creo que se vulnere la voluntad de Picasso. Pienso que su deseo de estar en el Prado fue una *boutade* que él mismo nunca esperó que se tomara al pie de la letra» (*El País*, 7-5-1992).

Curiosamente hay depósitos claves en la organización de los fondos de un museo y en su aceptación por parte del público. Es lo ocurrido precisamente con el *Guernica*. Saura, hemos visto, precisó que tenía que constituir «el núcleo central del Reina Sofía», mientras Antoni Tàpies afirmaba que «en el Reina Sofía el *Guernica* será la pieza 'vedette' que dará coherencia al resto del arte español contemporáneo. Es como si, por fin, el arte contemporáneo pudiera tener la presencia del padre». Javier Tusell, director general de Bellas Artes cuando el cuadro llegó a Madrid, consideró que su traslado al Reina Sofía era una cuestión forzada con la idea de relanzar un museo basándose en una obra llamativa, aunque no sea propia: «Ahora todo se está acelerando con el propósito de crear un museo y el Reina Sofía lo quiere centrar en el *Guernica*. Inventarse un museo a partir del *Guernica* es gratuito». Parecida opinión era la expresada por Calvo Serraller con la elocuente frase «¿Por qué?» (*El País*, 19-5-1992): «... por más que me devane los sesos tratando de encontrar, en las actuales circunstancias, una sólida razón para justificar el presente traslado y sus riesgos, no encuentro otra que la de convertir la emblemática obra de Picasso en un reclamo publicitario para un museo en polémico período constituyente y, en consecuencia, la de transformar la tela en un telón que tape los muchos problemas que dicho museo tiene planteados, y, en especial, el esencial de su aún indefinida y, al parecer, indefinible colección permanente».

Uno de los depósitos con el que se enriqueció momentáneamente el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1992-1995) fue la denominada Colección Arte Contemporáneo que implicó la cesión de treinta y seis obras retiradas posteriormente. Se trata de un grupo de más de veinte socios (Banco Bilbao Vizcaya, Banco Pastor, Andersen Consulting y Compañía, Bodegas Vega Sicilia, Sociedad General Azucarera, Técnicas Reunidas S. A., Unión Eléctrica Fenosa, Navarro S. S., Finisterre S. A., Mercapital S. A., Hullera Vasco Leonesa, etc.), iniciado en 1987 por los fundadores de la Asociación de Amigos del Centro de Arte Reina Sofía –en 1990 se constituyó como entidad independiente–, que han ido adquiriendo obras de arte (más de 800) en las que están representados 150 artistas (en 1996 se incorporó el conjunto de obras de Ángel Ferrant compuesto de treinta y cuatro esculturas, 402 dibujos y dos grabados). En 1995 la editorial Alianza publicó el catálogo general de la colección, ampliado con las adquisiciones realizadas en los últimos años (*Arte en España 1918-94*). Estas

empresas destinan un presupuesto anual a la adquisición de obras posteriores a 1910 con la intención de que ofrezcan un panorama del arte del siglo xx en España (hay una comisión asesora). Con el depósito al Reina Sofía pretendieron «contribuir de esa forma a la ampliación de las limitadas colecciones expuestas al público». Recientemente se ha podido ver en el museo una selección de piezas (treinta) de esta colección expuestas en un espacio con un carácter independiente (*Antes del Informalismo. Arte español 1940-1958*).

Si se pensó en 1995 presentar la Colección Arte Contemporáneo en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid), posteriormente se indicó que pasaría a enriquecer de un modo determinante el futuro Museo de Arte Contemporáneo Español que se abriría en Salamanca, colección a la que se añadirían los fondos de Caja Duero, entidad promotora de la iniciativa, propietaria del palacio Arias Corvelle, hipotética sede. Finalmente (junio 2002) se ubicaría la colección en Valladolid (Patio Herreriano), cedida por cinco años en calidad de depósito –con voluntad de permanencia– mediante un convenio (firmado en enero de 2000) renovable por cuantos quinquenios establezcan las partes.

El Reina Sofía cuenta con un depósito de obras de arte muy interesante, el de Telefónica, allí instalado en calidad de comodato. Se trata de una de las empresas públicas que se ha privatizado, si bien la participación pública era minoritaria y nunca se financió con dinero de los presupuestos del Estado. En noviembre de 1997 la ministro de Educación y Cultura y el presidente de Telefónica firmaron un convenio mediante el cual la colección de esta empresa se depositaría en el museo madrileño para exhibirse al público durante un período de cuatro años, que podría ser prorrogado anualmente. Las obras se van exponiendo en las salas en donde se muestran las de los artistas representados en la referida colección. Mientras que de Chillida se incorporan cuarenta y nuevas obras (dieciocho son esculturas), quince cuadros corresponden a Luis Fernández, dieciséis pinturas y tres dibujos son de Tàpies, y cuatro trabajos sobre papel están realizados por Picasso, pero sin duda es importante que se haya enriquecido el fondo de Juan Gris (seis óleos) con ocho nuevas piezas, que hemos tenido oportunidad de contemplar en una sala independiente.

Hay depósitos que pueden transformarse en donaciones, normalmente tras cierto período de tiempo y una vez que el benefactor comprueba que el destino es el más adecuado para el futuro de su obra o colección, no solamente desde el punto de vista de la seguridad sino de su contemplación, en el último caso como bloque. Por ejemplo, la colección van Beuningen –de Vriese del Boymansvan Beuningen de Rotterdam se convirtió en donación desde su instalación en calidad de permanente en un pabellón levantado junto al jardín.

2.9. El préstamo

Prestar es «entregar a uno dinero u otra cosa para que por algún tiempo tenga el uso de ella, con la obligación de restituir igual cantidad o la misma cosa» (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*). Se trata de una entrega fijada en el tiempo, con la obligación de ser restituida en el plazo determinado.

El préstamo acontece entre instituciones culturales –los museos principalmente–, entre las eclesiásticas y los museos, y de particulares a centros culturales como los museos, pero también intervienen las empresas y las fundaciones bancarias e incluso hay préstamos que se enmarcan en el contexto de acuerdos bilaterales entre gobiernos. La municipalidad también puede tener obras depositadas en los museos con esta categoría. Es significativo el número de préstamos realizados por la ciudad de Amsterdam al Rijksmuseum, de la calidad de *Los síndicos: oficiales de la guilda de pañeros* y *La boda judía* de Rembrandt, varios cuadros de Pieter de Hooch, *Mujer leyendo una carta* de Vermeer, etc.

Todo préstamo debería evitar suspicacias, a veces difíciles de prevenir, pues el museo aporta un valor añadido a la pieza, siendo un peligro su automática revalorización comercial usada frecuentemente por el particular.

El préstamo está precedido normalmente de una carta de solicitud por parte del museo dirigida al propietario, tras lo cual se enviará oportunamente el «Acta de préstamo», «Formulario de préstamo» u «Hoja de préstamo», donde han de figurar una serie de datos referentes al propietario y a las características técnicas de la obra, firmada por ambas partes. Seguidamente aparece un modelo que corresponde al IVAM Centre Julio González:

Exposición
Fechas: Desde, hasta
Itinerario
Nombre y dirección del propietario
Artista
Título y fecha de la obra
Si la obra está fechada y firmada, indicar donde
Técnica o materiales y soporte
Dimensiones (en cm) Pintura, Dibujo, etc. –Sin marco o paspartout: alto, largo, –Con marco: alto, largo, Escultura (excl. pedestal) o relieve: alto, largo, ancho, peso; Pedestal: alto, largo, ancho, peso, ¿desmontable? Valor del seguro
¿Puede adjuntarnos una diapositiva, fotografía o transparencia?, Si no la tiene, ¿puede encargar su realización a cargo nuestro?
¿Autoriza que la obra sea fotografiada o filmada para fines no comerciales?

¿Cómo desea figurar en el catálogo?
Dirección en que se debe recoger/devolver la obra
Por favor, indique un número de teléfono o fax para contactar
Si es necesario para una mejor exhibición de la obra, ¿autoriza a desenmarcarla, asegurándole que el marco original será restituido cuando finalice la muestra?
Observaciones (Anote, además, cualquier circunstancia que afecte al presupuesto de la exposición)
Fecha y firma del propietario
Fecha y firma del IVAM

Interesa hacer constar asimismo el estado de conservación del bien, especificando cualquier deterioro. En el caso de libros se ha de precisar su edición sin olvidar las características de las tapas y la paginación, y si están ilustrados indicar el tipo de ilustración, su ubicación y características formales y técnicas pues no son raras las ocasiones en que al propietario se le ha devuelto el préstamo con alguna ilustración de menos.

Del retorno del préstamo también ha de haber justificación escrita.

En el «Certificado de Seguro» ha de figurar el nombre de la empresa aseguradora y la dirección, el tipo de póliza contratada con el destinatario, la mercancía, el valor asegurado, el medio de transporte, el viaje asegurado, los riesgos cubiertos (de pérdida y/o daño físico) y el nombre y dirección del beneficiario, el lugar y la fecha en que se abre el documento. La póliza de seguro cubre normalmente los riesgos de transporte, permanencia en la exposición y retorno, es decir un seguro denominado «de clavo a clavo». En 1991 un Consejo de ministros aprobó un Real Decreto por el que se instituye la garantía del Estado para Bienes de Interés Cultural, de tal manera que la Administración se compromete a indemnizar al propietario por su destrucción, pérdida, daño o sustracción. Una discusión en torno a los préstamos es la cifra en que se aseguran, o sea, la póliza de seguro. Al respecto fue encendida la polémica en los medios de comunicación sobre los 18 millones de euros en que fueron aseguradas *Las majas* de Goya cuando en 1998 se enviaron al Ermitage de San Petersburgo. Se consideró que fueron valoradas «a la baja» por parte del Ministerio de Educación y Cultura a fin de que la cifra coincida con el seguro de los dos cuadros (Leonardo, Caravaggio) que habían sido prestados por el referido museo ruso.

Existe la modalidad del «préstamo a largo plazo». Así, en las dos principales pinacotecas de Munich han ingresado en las últimas décadas varias obras extraordinarias con este criterio. El Bayerischen Hypotheken-und Wechsel-Bank y el Bayerische Landesbank durante los años sesenta y setenta han ido formando una colección de pinturas –como inversión de capital– que han

puesto al servicio de los referidos museos. Recientemente han ingresado en la Alte Pinakothek los bocetos que Rubens realizó para *La caza del león* –la obra definitiva expoliada por los franceses está en el museo de Rennes– y *La boda por poder de María de Médicis con Enrique IV* –en el Musée du Louvre–, pero también obras, sobre todo francesas del siglo XVIII: Fragonard, Liotard, Lancret, Quentin de la Tour, Nattier, Greuze, Boucher y Hubert Robert. Las adquisiciones que el Hypo-Bank ha hecho de Guardi (se incorporaron seis nuevos) permitió un gabinete para las «vedute» venecianas. También se ha enriquecido la Neue Pinakothek con excelentes pinturas pues el banco ha comprado el maravilloso *Retrato de la marquesa de Sorcy de Thélusson* de David y tres Goya (los retratos de *María Teresa de Vallabriga* y de la *Marquesa de Caballero*, y un boceto para el cartón para tapiz de *La merienda a orillas del Manzanares*), así como pinturas inglesas del XVIII.

El préstamo puede estar ligado a un acuerdo de intercambio entre museos. Se trata normalmente de la cesión temporal por parte de un museo de obras de autores no representados en los fondos del que las recibe. Ello no implica que se presenten al público con las características de una exposición temporal. El intercambio se produce a veces como consecuencia de acuerdos bilaterales de colaboración a nivel gubernamental. El Programa de Cooperación Cultural, Educativa y Científica firmado entre España y la URSS en enero de 1990 y en 1994 el compromiso con la Federación rusa implicaba el trueque de obras. El Ermitage de San Pertersburgo recurre con frecuencia al préstamo tanto mediante el sistema de intercambio como debido a exposiciones temporales teniendo por contrapartida otras obras o/y beneficios económicos.

Entre 1990-1991 se pudieron ver en el Museo del Prado dos obras maestras de la pintura del renacimiento y del barroco italiano procedentes del Ermitage: *Virgen amamantando al Niño*, conocida como «Madonna Litta», de Leonardo y *Tañedor de laúd* de Caravaggio. Fue un préstamo temporal que debía tener respuesta por parte de España. *Las majas* de Goya tenían que ser prestadas una vez terminadas las celebraciones del Año Goya. Sin embargo su llegada se demoraba creando un ambiente enrarecido de tal manera que el tema salió a la luz pública, con agrias declaraciones del director del museo ruso, Mijail Piotrovsji, denunciando la no correspondencia prometida (1997). Finalmente, entre septiembre y octubre de 1998 los cuadros se pudieron ver en Rusia con un éxito de público casi sin precedentes. La importancia de esta pareja de lienzos es tal que los medios de comunicación no pasaron por alto el peligroso viaje que el compromiso acarreaba:

> «Lo del préstamo de las dos majas de Goya ha sido una 'gentil imprudencia'. (...) Las majas, aún más que las 'pinturas negras', prefiguran el sal-

to de una forma de mirar a otra, pero también una leyenda que, falsa o verdadera, es una leyenda de España, un concepto étnico, una especie de secreto del arte que no debe viajar, que se debe conocer 'in situ' y conservarse en panteón inamovible. Respetemos esas floraciones míticas del arte y las leyendas que generan el fantástico espacio que se hacen a sí mismas, el diálogo lejano que establecen con nosotros. Piden devoción y respecto, ser bien tratadas, que se cuide de su conservación. Lo exigen, lo imponen. (...) Las majas representan un hito de la pintura y de la historia y no son meros cuadros. Eso es lo que se debe tener en cuenta, su precio político, su precio sociológico. No se cambia a la Meca de sitio. En este sentido, 'no se tira la casa por la ventana', se impone ahorrar todo lo posible en cuestión de prestigio, no ponerlo en peligro sin necesidad. (...) Desplazar frívolamente estos objetos puede ser imprudencia temeraria, que atenta contra algo fuerte e impalpable, la cristalización del mito» (F. Nieva en *ABC*, 6-9-1998).

En este sentido, la colaboración entre el museo ruso y el Museum of Modern Art de Nueva York ha sido continua. El Ermitage debido a la riqueza de sus fondos de pintura impresionista, post-impresionista y de las primeras vanguardias, ha respondido a las frecuentes solicitudes del MoMA para la organización de exposiciones temporales: en 1977 para la de *Cézanne, los últimos años;* posteriormente, *Henri Matisse, una retrospectiva* (1992-1993), *Picasso y el retrato* (1996) y en 1997 *Objetos del deseo: la naturaleza muerta moderna.* Entre 1995 y 1996 se pudo ver en San Petersburgo *La partida* de Max Beckmann, y también el museo neoyorkino ha prestado varios ejemplares para la muestra *Cézanne y la vanguardia rusa* organizada por el Ermitage y el Museo Puskin de Moscú. Entre la primavera y el verano de 1999 se contemplaron en la ciudad del Nevá obras de un movimiento artístico que no está en sintonía con las colecciones del país: el expresionismo abstracto americano. Tres de Willem de Kooning, F. Kline y R. Motherwell se expusieron en una sala próxima a las dedicadas a la pintura de principios de siglo. «En ningún otro museo del mundo existe una sala reservada a las obras maestras de otros museos», puntualizó el director del Ermitage.

Una cuestión resbaladiza referente al intercambio estriba en la igualdad o no de dicha correspondencia y en su oportunidad. No dejó de ser descompensado el préstamo de obras de Pieter Lastman procedentes del Museum Het Rembrandthuis de Amsterdam a cambio de la *Artemisa* de Rembrandt (1999). Se trata del único Rembrandt original que hay en el museo español y una de las obras de mayor calidad del artista holandés. Para el público general no compensa contemplar cuatro cuadros de un pintor de calidad cuyo principal mérito es haber sido maestro de Rembrandt. Uno de los conservadores de la pinacoteca española ha justificado esta presencia indicando que «no es una mues-

tra para turistas sino una oportunidad para ofrecer al público habitual del Prado algo que normalmente no puede ver, porque una de las grandes lagunas de este museo es, precisamente, la pintura holandesa». También en el Prado durante unos meses (2002) se ha podido ver la *Mujer en el lecho* de la National Gallery of Scotland al lado de la *Artemisa*, del mismo autor, otra compensación a nuestro préstamo.

También hay que tener en cuenta el vacío generado tras el préstamo, fundamentalmente de las piezas «estrella», aquellas por las que se desplaza el público nacional y viaja el foráneo. Con respecto al traslado de *Las majas* a San Petersburgo hubo opiniones que van más allá de la anécdota:

> «(...) ha sido algo así como una desatención a los peregrinos del Prado. Venir y no encontrar a las majas en su sitio es como si cambiasen de lugar al propio museo. Legiones de visitantes extranjeros se han molestado durante años y años en hacer un peregrinaje artístico donde no cambien las estaciones. Las majas, como las Meninas o como otros cuadros emblemáticos, son equivalentes a estaciones obligadas que, de ser escamoteadas, hacen que no se cumpla el periplo entero, que no se complete la impresión del Prado. Ver un Prado sin las Majas o sin las Lanzas o sin las Hilanderas ha de suponer sin duda alguna una buena contrariedad para el espectador que viene de lejos. Esa media docena de puntos neurálgicos, que definen la profunda entidad de un museo, es lo que no se debe mover jamás. (...) No pretendo dar lecciones a nadie, pero para tratar con una pinacoteca de tan gran importancia hay que ser, a la vez que un técnico, un profundo conocedor del público lejano, –es decir, el mundial– el gran respeto que merece el hecho de que muchos, que ignoran casi todo sobre España, quieran ver el Prado nada más poner el pie en Madrid. Así, el Prado 'se ha de dar completo', con majas, con lanzas y con todo su arsenal de leyenda estética, sin interrupción, continuamente y 'sin faltar a la palabra', a la cita con esos visitantes de todo el mundo. (...)» (F. Nieva).

La opinión de un pintor, Juan Genovés, se dirige en el mismo sentido: «(...) Para el turista cultural es un timo llegar a una ciudad y encontrarse con que no está lo que anda buscando. Lo he sufrido en carne propia en algunas ocasiones y lo he sentido como un insulto» (*ABC*, 30-10-2001).

Paralelamente, no son raros los préstamos que afectan a la total representación de un artista quedando el museo sin ningún ejemplar: *Juan Gris en las colecciones del MNCARS* (Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001) es el título de una exposición que cuenta con la totalidad de los fondos del museo nacional (catorce cuadros, cuatro dibujos y cuatro libros).

Hay préstamos que son relevantes para las colecciones del museo, y así son entendidos por los propios centros. El Musée national d'art moderne de París (Pompidou) expone desde el año 2000 un préstamo considerado excepcional: testimonios del estudio de André Breton. Desde 1922 hasta su muerte, en 1966, el ideólogo del surrealismo permaneció en el mismo lugar, con la excepción de algunos años pasados en Marsella y en Nueva York. Dos vitrinas empotradas están consagradas a su mundo objetual a través de varios centenares de piezas de diversa índole. En una de ellas se ha reconstruido de modo idéntico uno de los muros de la segunda habitación del estudio ante el que Breton trabajaba.

Hay interesantes préstamos que complementan la colección permanente. Así, la copia de época de la *Ronda de noche* de Rembrandt que pertenece a la National Gallery de Londres (atribuida a Gerrit Lundens) y se halla en calidad de préstamo en el Rijksmuseum invita al visitante a percatarse de la composición original antes de que el lienzo fuera cortado.

El estado de conservación de la pieza puede ser determinante para que un museo se resista al préstamo. Lo ocurrido con el *Guernica* es significativo. Su viaje a América, su periplo por Estados Unidos y su éxodo de ida y vuelta a Europa, así como una inadecuada restauración, hizo que el cuadro no esté en óptimas condiciones. El «Informe Sedano» desveló la precariedad de la pieza por lo que se aconsejó que no se moviera de su actual ubicación, el Reina Sofía, imposibilitando su contemplación en el Guggenheim de Bilbao. Ello no dejó de ser considerado un agravio por parte de los nacionalistas del País Vasco. El tipo de soporte – madera natural, característica de la pintura medieval y del renacimiento español– así como la complejidad de la técnica empleada son cuestiones ligadas a la conservación que conviene tener en cuenta.

El préstamo está vinculado normalmente a la exposición temporal. Implica que se contemple un bien más allá de su emplazamiento originario, ya sea una colección pública o privada, y en un contexto determinante. Ello es de mayor resalte cuando se trata de obras que proceden de colecciones lejanas en el espacio o de difícil acceso. El museo tiene facultad para montar exposiciones con obra propia, pero cuenta con la posibilidad de recurrir a otros museos, instituciones y colecciones privadas, nacionales y extranjeros. La exposición temporal es una oferta que va en aumento, actividad que permite contemplar un conjunto de obras sin moverse de la ciudad o del país que la organiza, que haya una mayor afluencia de público e insertar al museo en el terreno del negocio, no solamente a través de la venta del catálogo sino de los «souvenirs», actividad que genera una dinámica económica para la ciudad. La posibilidad de mostrar obras de otras ciudades y de países extranjeros resulta un atractivo. El préstamo se halla inmerso en este complejo de intereses culturales y económicos, aunque también políticos (imagen del partido político en el po-

der, reuniones bilaterales, encuentros de dignatorios internacionales...). La búsqueda de la rareza como anzuelo para el prestigio de la exposición temporal –sin cuestionar su importancia científica– lleva a la persecución de obras conservadas en sitios diversos o en ciudades alejadas de las comunes rutas turísticas, en colecciones herméticas o difícilmente accesibles, nunca vistas en exposiciones nacionales, raras en la producción del artista, recién descubiertas o estudiadas bajo otros puntos de vista...

No hay que ocultar la polémica que existe en torno a los préstamos, sobre todo los de larga distancia. A la suerte de poder contemplar obras de procedencia foránea, se opone el riesgo que conlleva el transporte del bien y las medidas de acondicionamiento y seguridad en el lugar de destino, así como las del retorno, aunque se ha avanzado extraordinariamente en este aspecto con embalajes y sistemas de traslado de alta calidad. En cualquier caso el viaje por avión multiplica el peligro, no solamente de deterioro sino de destrucción. Cuando se trata de obras de gran categoría artística el temor aumenta. Con motivo de la exposición que sobre Velázquez se llevó a cabo en Estados Unidos después de la antológica celebrada en el Museo del Prado se tuvo temor al hipotético menoscabo de las obras prestadas por el museo español. Relevante es la angustia con que se vivió la ausencia de *Las majas* enviadas a San Petersburgo. En este caso también se tuvo en cuenta la situación de inestabilidad política del país, siendo un tema abanderado por quienes no veían con buenos ojos el préstamo de obras tan relevantes para los fondos del Museo del Prado. El 11 de septiembre es una fecha que ha hecho meditar sobre la repercusión que el terrorismo internacional puede tener sobre el viaje de los bienes culturales y la amenaza a determinados países. En España algunos responsables del patrimonio han considerado que no se puede ceder al chantaje y que el circuito de las exposiciones internacionales no se debe desmoronar por el temor a acciones criminales.

El anterior director general de Bellas Artes y Bienes Culturales indicó con motivo de la cesión temporal de *Las majas* que «España no prestará más obras emblemáticas del patrimonio». Después de esta rotunda afirmación la pareja ha viajado a Italia con motivo de una exposición sobre el pintor celebrada en el palacio Barberini de Roma, junto con otros lienzos extraordinarios como el *Retrato de la condesa de Chinchón*. Hace poco se prestó a Holanda por un largo período la *Artemisa* de Rembrandt, que si bien no se puede considerar clave en la cultura española sí es el único ejemplar pintado por este cotizado artista que posee el Museo del Prado y una de sus obras más hermosas, cedida posteriormente a exposiciones celebradas en Edimburgo y en Londres (2001). La polémica continúa pues recientemente (2002) treinta y ocho Goyas han salido de España con destino a la National Gallery de Washington, entre ellos las refe-

ridas majas, como contrapartida a los prestados para una exposición celebrada en el Prado y, se dice, a cuadros holandeses (Vermeer entre ellos) que están por llegar.

Hay quienes consideran que las llamadas «obras maestras» no deben viajar, tanto por motivos de preservación como por diseñar el perfil del museo, pues es sabido que los museos suelen identificarse con determinadas piezas. Si este papel lo constituye en los Uffizi de Florencia *El nacimiento de Venus* de Botticelli, en el Rijksmuseum *La ronda nocturna* de Rembrandt, en la National Gallery de Londres *El matrimonio Arnolfini* o *La Virgen de las rocas* y en el Louvre la *Gioconda* o los grandes lienzos de David y Delacroix, en el Museo del Prado son emblemas de sus colecciones *Las meninas* de Velázquez y *Las majas* de Goya, así como en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el *Guernica* de Picasso. Si bien la historia del arte no debe estar reducida a las obras singulares, ni las instituciones condicionar el interés o el gusto hacia determinadas piezas, los museos tienen la enorme responsabilidad de asegurar un patrimonio cultural para las generaciones venideras y en el caso de préstamos establecer prioridades que afectan no sólo al acervo nacional sino también al conjunto de la comunidad internacional. Algunos historiadores del arte, directores de los museos y artistas han expresado su opinión al respecto. Así se mantiene la idea de levantar una lista de obras que no puedan prestarse bajo ningún concepto, planteamiento defendido por Alfonso Pérez Sánchez, antiguo director del Prado, mientras que directores actuales como Juan Manuel Bonet son conscientes de que hay obras que deben tener el carácter de inamovibles (*ABC*, 30-10-2001). De hecho hay museos en cuyos estatutos no se contempla el préstamo, como el Museu Frederic Marés de Barcelona o bien la Hispanic Society of America, fundada por Archer M. Huntington (1870-1955), en cuyo legado estableció su prohibición, si bien desde los años setenta no se da esta categoría para las obras que van siendo donadas. Mientras hay quienes se muestran absolutamente partidarios de organizar exposiciones temporales con rigor científico con obras dispersas por museos, iglesias y colecciones privadas (Joaquín Yarza), otros han puesto énfasis en el espectáculo que conllevan y en su trasfondo económico y político cuestionando la validez de la mayoría de ellas (Juan Antonio Ramírez).

Es estimable la opinión de quienes consideran que las obras de arte no deben viajar sino las personas: «Esta manía de tratar los cuadros como puta por rastrojo y andarlos llevando en peregrinaje, de un sitio para otro, como si fueran atracciones de feria, siempre me ha parecido una de las expresiones más tarambanas de la democracia. (...) Los cuadros hay que descubrirlos en su hábitat geográfico, porque también los azares históricos que los condujeron hasta allí forman parte de su fascinación estética; cuando se los arranca de ese hábitat que el destino les adjudicó y se los congrega en una especie de sínodo

esnob, su belleza nos empalaga y hastía» (J. M. de Prada en *Blanco y Negro*, 20-9-1998). «Lo saludable es ir a buscar la información cultural allá donde se encuentre», ha indicado Juan Genovés, opinión que coincide con la de muchos historiadores del arte (Gonzalo Borrás), aunque no sea unánime pues otro pintor, Eduardo Arroyo, considera que la exposición temporal debe ser una práctica consustancial a la dinámica de los museos. «Peregrinas del infinito» (Delfín Rodríguez), las obras de arte de los museos engullidas en las exposiciones temporales pueden contribuir a un mejor conocimiento del autor y de la época pero también impulsar la imagen del museo en cuanto lugar para el espectáculo y el negocio.

Se trata de una cuestión en que los museos se mueven con criterios diferentes. En la reciente reunión de los directores de grandes museos europeos y americanos celebrada en Nueva York se consideró la conveniencia de seguir montando exposiciones temporales para lo cual se necesitaba la mutua colaboración. El que no presta, no recibe préstamos, pudiendo comprometer la organización de futuras exposiciones temporales, pero muchos museos intentan ser comedidos. Los hay muy dadivosos, como si el prestigio del museo se ciñera a darlo a conocer más allá de sus paredes. Otros son poco propensos, como la National Gallery de Londres. Resulta llamativo que en la última gran exposición sobre Murillo (1982) organizada por el Museo del Prado no se contara con el *Autorretrato* que conserva el museo londinense, obra importante por ser una temática rara en la pintura española, de un pintor del que sólo existen dos autorretratos, que no obstante apareció reproducida en el catálogo de la exposición como pieza segura.

También existe el tipo de préstamo que implica un alquiler. Si este sistema lo creemos asociado a museos con dificultades económicas, como el Ermitage de San Petersburgo, se está poniendo en práctica en otras instituciones culturales europeas, también españolas, aparentemente solventes.

Por el contrario, las pequeñas exposiciones van marcando un camino a seguir. Obras restauradas se presentan acompañadas de la documentación pertinente al proceso de restauración e incluso de pinturas a ellas vinculadas, siendo exposiciones con nutrida afluencia de público (recordemos, al respecto, las dedicadas al *Descendimiento* de Rogier van der Weyden y a *El jardín de las delicias* de El Bosco en el Museo del Prado). Una mirada hacia la reserva puede permitir la realización de exposiciones en las que se muestren obras del museo poco conocidas o raras por diversos motivos.

En España según la legislación del patrimonio histórico los propietarios de los bienes con más de cien años de antigüedad y los inscritos en el Inventario General y en el Registro General (Bienes de Interés Cultural) han de solicitar permiso de exportación a la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de

Bienes (Ministerio de Educación y Cultura) cuando desean hacer un préstamo a un país extranjero. Las resoluciones negativas se deben sustentar en motivos ligados a la conservación y preservación del bien, así como en el valor histórico-cultural y artístico que significa en el ámbito en donde se encuentra y la repercusión negativa que puede tener entre sus habituales contempladores. Ha habido casos de denegación que han trascendido a la prensa, como las piezas solicitadas para la exposición *El arte medieval en España* organizada por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, cuyo director consideró a la Junta «extremadamente conservadora» (*Diario 16*, 21-12-1993), así como para las *Edades del Hombre* que se celebró en Amberes (1995).

Hay préstamos que pueden dar lugar a la formación de un museo. Evidentemente debe tratarse de una colección abultada y de calidad. Es lo ocurrido con el Museo Thyssen-Bornemisza, cuyo origen está en la colección del barón de este nombre que se había instalado en el palacio de Villahermosa (Madrid) en calidad de préstamo a nueve años y medio, mediante compensación de 9 millones de euros según el acuerdo firmado por el gobierno en 1988.

En el ámbito español, y relacionado con lo descrito anteriormente, hay que citar el préstamo que recientemente ha formalizado la baronesa Carmen Thyssen de un conjunto de obras de su colección que se podrán ver en el Museo Thyssen-Bornemisza. En septiembre de 1999 se firmó el protocolo de intenciones del préstamo basado en una relación provisional de alrededor de trescientas piezas, aunque se contempla que podrían ser unas seiscientas. En marzo de 2000 se formalizó el contrato con la Administración del estado por el cual la colección se cederá gratuitamente por un período de once años. El préstamo incluye escultura y artes decorativas, sin embargo se trata de una colección eminentemente pictórica (en especial de los siglos XIX y principios del XX) tal como se ha visto en exposiciones temporales. La adquisición de dos edificios colindantes (uno, propiedad de la familia Goyeneche, situado en el número 19 de la calle Marqués de Cubas, el otro, de Argentaria, en el 21 de la misma) a la sede del museo, el palacio de Villahermosa, permitirá la contemplación de dicha colección. La decisión, después de convocado el Concurso de Ideas para la ampliación del museo, de presentar la colección de Carmen Cervera integrada a la del barón Thyssen (mayo 2000), altera los planteamientos previos. Según se ha indicado, en los primeros meses, tal vez durante un año, se presentará independientemente para después tal vez quedar integrada a la permanente. El arquitecto aragonés activo en Barcelona, Manuel Baquero, y Francesc Pla, serán los responsables de la ampliación tras ganar el concurso en diciembre del citado año. El préstamo gratuito de obras de la colección de Carmen Thyssen-Bornemisza (CTB) ocuparía unas dieciséis salas con una selección de unas 200 obras de un conjunto de 655 piezas.

2.10. Intercambios estatales

Los museos conservan obras que después de que han salido legal o ilegalmente del país han retornado en calidad de intercambio. Es de suponer que se trata de bienes de tal interés para ambos países que no consideran un descrédito desprenderse de éstos en beneficio de otros. Son obras que tienen una connotación histórica, recuperables por motivos de identidad, expoliadas, vergonzosamente vendidas o clandestinamente exportadas.

Un intercambio significativo fue el que se produjo entre Francia y España en 1940. La tienda de campaña de Francisco I tomada por Carlos V en Pavía fue devuelta al país galo, mientras que España consiguió la *Dama de Elche* (Madrid, Museo Nacional de Arqueología) –que había sido adquirida de forma subrepticia a fines del siglo XIX por un arqueólogo francés–, que se conservaba en el Musée du Louvre, lo que significó recuperar un busto que testimoniaba parte de la identidad nacional. Antes de pasar a su destino actual presidió en el Museo del Prado una nueva sala de escultura desde 1942 hasta 1971. Afectó también a la *Inmaculada Soult* de Murillo, expoliada por el mariscal francés, solemnemente entregada al Museo del Prado el 27 de junio de 1941, pero en contrapartida España se deshizo de un Greco, el *Retrato de Antonio de Covarrubias*, firmado, que hasta entonces se hallaba en el museo del artista, en Toledo, y de una obra atribuida por unos a Velázquez, para otros de taller o con la intervención del maestro, *Retrato de Mariana de Austria*, lienzo documentado en el Alcázar de Madrid y después conservado en el Museo del Prado. El Catálogo de 1942 redactado por Francisco Javier Sánchez Cantón, director del museo, recoge por primera vez la incorporación del Murillo y en él desaparece el Velázquez.

La hipótesis de trueque se contempla en la Ley del Patrimonio Histórico Español (16/1985, de 25 de junio), en el artículo treinta y cuatro: «El Gobierno podrá concertar con otros Estados la permuta de bienes muebles de titularidad estatal pertenecientes al Patrimonio Histórico Español por otros de al menos igual valor y significado histórico. La aprobación precisará del informe favorable de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando y de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español».

También entre Bélgica e Italia se han producido intercambios con la ocupación francesa como precedente. Así, los galos habían enviado a Bruselas en 1802 para la constitución del futuro museo (1803) un convoy con cuadros desde París, entre los que se encontraba un Veronés que había sido sustraído de la sala del Consejo de los Diez del palacio ducal de Venecia: *Juno expande bienes sobre Venecia*. Esta magnífica tela fue enviada por los invasores a París en 1797, pero sería devuelta –vía Bélgica– en 1921, recibiendo, en reconocimiento por

la restitución, una obra que a este país le afectaba por cuanto se trata de un cuadro de Rogier van der Weyden, pintado por ambas caras, el *Retrato de Laurent Froimont.* Desgraciadamente no se ha restituido el conjunto puesto que la tabla compañera –*La Virgen y el Niño*– con la que conformó un díptico se halla en el Musée des Beaux-Arts de Caen.

2.11. Las desamortizaciones en relación al museo

Se refieren a las medidas acordadas por Mendizábal, y que se concretan en los decretos de 1836 y en la Ley de 1837 por los que se declaran extinguidos los monasterios, conventos, colegios, congregaciones y demás casas religiosas de ambos sexos, adjudicándose el Estado sus bienes –así como los del clero secular– y ordenando su venta y la aplicación de su precio para pago de la Deuda Pública. La Ley de 1841 exceptuó de la desamortización los bienes de prebendas, capellanías, beneficios y patronatos familiares, cofradías, establecimientos de beneficencia e instrucción, así como las casas, huertas y jardines de los prelados y párrocos.

La supresión de monasterios y conventos y la secularización de los bienes eclesiásticos que se produjo en Europa durante la primera mitad del siglo XIX desembocó en la destrucción y la dispersión. Las desamortizaciones posibilitaron la circulación por el mercado, a precios modestos, de gran cantidad de obras de arte. Muchas salieron de España con destino fijo y otras tantas se vendieron en París y en Londres y engrosaron las colecciones privadas y los museos extranjeros. Sin embargo, «las colecciones que permanecieron en España, divididas y subdivididas en repetidos repartos testamentarios, sin haberse publicado jamás inventarios completos, sangradas con frecuencia en ventas pieza a pieza, para salir luego clandestinamente tantas veces de nuestro país, constituyeron también una extraordinaria riqueza, de la cual bien poco pasó a goce público» (A. Pérez Sánchez).

La carencia de información de las obras ha sido otro de los aspectos más lamentables, pues de muchas no se sabe siquiera de donde proceden y si se conoce el templo probablemente se hagan conjeturas sobre el preciso lugar en donde se encontraban. También hay que destacar la pérdida de identidad de gran número de estas obras puesto que estarían engarzadas en estructuras arquitectónicas que desaparecieron, llegando a transformarse en cuadros independientes. Así, a los museos llegaron obras de carácter religioso que conformaron en su momento cuadros de altar y magníficos retablos.

La desamortización favoreció el enriquecimiento de los museos y la creación de numerosos museos provinciales pero también alimentó algunas colecciones públicas del extranjero, como el Musée des Beaux-Arts de Grenoble

a donde fueron a parar las grandes composiciones del retablo de la cartuja de Jerez de la Frontera (Cádiz) pintado por Zurbarán después de haberlas conseguido el barón Taylor para la galería española de Luis Felipe subastadas posteriormente en Londres; en cambio las obras de menor tamaño son las que pasaron al museo gaditano.

Por Real Orden de 1837 se dispone la organización de un museo a fin de acoger las obras de arte desamortizadas de las provincias de Madrid, Toledo, Ávila y Segovia, de lo que se encarga una Junta de selección, decidiéndose por el convento de la Trinidad –se propuso en principio San Francisco el Grande– en el que se creó un Museo Nacional. Para este museo se adquirieron obras por Real Orden, como en 1864 *La Sagrada Familia y el cardenal Fernando de Médici*, de Alessandro Allori, o en 1866 el *Autorretrato* de Goya y el *Retrato de Josefa Bayeu*.

En 1868 Vicente Poleró, pintor y restaurador que intervino en la reorganización de El Escorial en 1845, publicó unas *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos museos de pintura de Madrid*, si bien su idea se extendía a los Reales Sitios, a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y a fondos de los museos provinciales, y «con los que en no menor número andan diseminados por algunos templos de España y pudieran canjearse por otros parecidos, si no todos, al menos aquellos cuya traslación no ofrezca inconveniente grave,...». Así, agrupándolas en un único museo «se salvarían muchas preciosidades que, abandonadas unas, pasto de la polilla otras y todas más o menos relegadas a perpetuo olvido, yacen en oscuros y apartados rincones», con lo que se convertiría en «el más rico y el más importante de todos los museos conocidos». En 1872, bajo el gobierno de la Primera República, el Museo del Prado se fusiona con el Museo Nacional de Pinturas, o de la Trinidad, del cual había redactado un *Catálogo provisional, historial y razonado* el que fue subdirector, Gregorio Cruzada Villaamil (Madrid, 1865). En especial se trata de pinturas de temática sacra, y en particular de arte español, con magníficas excepciones de arte flamenco y algunos retratos y bodegones. La «T» precedida del número de inventario denota el origen de las piezas, muchas formando parte del llamado «Prado disperso».

Bibliografía

Aicardi, M., «La dation en paiement et le mobilier de la Couronne de France», *Antologia di Belle Arti*, 1986, nº 29-30, pp. 91-96.

Ainaud de Lasarte, J., *Donativo Pablo Picasso. 1970*, Barcelona, Ayuntamiento, 1970.

Álegre Ávila, J. M., *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994.

Álvarez, J. L., *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

Baetjer, C., «The Jack and Belle Linsky Collection in The Metropolitan Museum of Art. Addenda to the Catalogue», *Metropolitan Museum of Art Journal*, 1986, v. 21, pp. 153-184.

Boo, J. V., «Picasso quería que al *Guernica* se le destinara en el Prado un lugar a pocos pasos de los *Fusilamientos* de Goya» [a propósito de las declaraciones de W. Rubin], *ABC de las artes*, 12-6-1992.

Bustos, C. I. de, «La busca de las joyas dispersas del Prado», *ABC*, 30-4-1989.

Calderón, M., «Pagar con arte», *ABC de las artes*, 28-7-1995, nº 195.

Catálogo provisional de las obras de arte legadas al Museo del Prado por D. Pablo Bosch, Madrid, 1916.

Christiansen, K., *The Jack and Belle Linsky Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1984.

Coignard, J., «Le salon de peinture de Mr and Mrs Annenberg», *Beaux-Arts Magazine*, 1991, nº 92, pp. 62-73.

Col·leccionists d'art a Catalunya, Barcelona, Palau Robert-Palau de la Virreina, 1987; Madrid, Fundación Banco Bilbao-Vizcaya, 1987.

Corral, P., «Carmen Thyssen: una colección española», *ABC Cultural*, 18-9-1999.

Decker, A., «The billion-dollar Picasso estate», *Art News*, 1986, 85, nº 10, pp. 81-99.

Donation Picasso: la collection personelle de Picasso, cat. exp. a cargo de J. Leymarie, París, Musée du Louvre, 1978.

Einreinhofer, N., *The American Art Museum. Elitism and Democracy*, Londres, Leicester University Press, 1997.

En torno al paisaje de Goya a Barcelona. Paisajes de la colección Argentaria, cat. exp., Madrid, Sala de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes, 1997.

El Prado. Colecciones de pintura, Barcelona-Madrid, Lunwerg Editores, 1994.

European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born in or before 1865, a cargo de K. Baetjer, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1980 (3 vols).

Gaehtgens, Th. W., *Das System der 'Dation' in Frankreich: vom Sammeln und der Verpflichtung des Staates*, en *Mäzenatisches Handeln: Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft: Festschrift für Günter Braun zum 70*, ed. por M. Schieder, Geburtstag (Berlín), Fannei & Walz, 1998, pp. 235-248.

Gaigneron, A. de, «Dations: l'envol», *Connaissance des arts*, 1993, nº 492, pp. 78-85.

García Bellido, A., *La Dama de Elche y el conjunto de piezas reintegradas a Europa en 1941*, Madrid, 1943.

Gaya Nuño, J. A., *Pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.

Gaya Nuño, J. A., *Pintura europea perdida por España*, Madrid, 1964.

Gaya Nuño, J. A., *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (2ª ed. ampl. y puesta al día).

George, J., «Munich. Alte Pinakothek», en *Los grandes museos históricos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1995, pp. 213-233.

Guardans Vallés, R., «Origen y vicisitudes de la colección Cambó», en *Colección Cambó*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1990-1991; Barcelona, Fundación Caja de Barcelona, 1991, pp. 49-65.

Guasch, A., «El Louvre homenatja els seus benefactors», *Diari de Barcelona*, 25-4-1989.

Guernica-Legado Picasso, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1981.
Haskell, F., «El legado Altman», en *Pasado y presente en el arte y en el gusto* (1987), Madrid, Alianza, 1989, pp. 261-286.
Hernández Hernández, F., *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1994.
Kopper, Ph., *America's National Gallery of Art. A Gift to the Nation*, Nueva York, Harry H. Abrams, 1991.
La collection Havemeyer. Quand l'Amérique découvrait l'Impressionnisme..., cat. exp., París, Musée d'Orsay, 1997-1998.
López, J., «El pago de impuestos, futuro de las compras del Estado», *Antiquaria*, 2001 (abril), nº 193, pp. 100-102.
Marín-Medina, J., «Andrew Mellon y la National Gallery de Washington», en *Grandes coleccionistas. Siglos XIX y XX*, Madrid, Edarcon, 1988, pp. 57-60.
Martín Ansón, Mª. L., «La Virgen de las Batallas», *Descubrir el Arte*, 1999, nº 8, pp. 106-107.
Mateos Pérez, P., «Cuando compra el Estado», *Descubrir el Arte*, 1999, nº 8, pp. 120-123.
Miscél·lània dedicada al seu President, Excm. Sr. Frederic Marés i Deulovol, en el seu XC Aniversari, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1983.
Montebello, Ph., «Nueva York. The Metropolitan Museum of Art», en *Los grandes museos históricos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1995, pp. 158-172.
Museo creado y donado a la ciudad por Federico Marés Deulovol, Barcelona, 1952.
Museo del Prado. Principales adquisiciones. 1958-1968, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1969.
Museo del Prado. Adquisiciones de 1978 a 1981, cat. exp., Madrid, Casón del Buen Retiro, 1981.
Museo del Prado. Últimas adquisiciones. 1982-1995, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1995– 1996.
Museo del Prado. Catálogo de las pinturas, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, catálogo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
Museu Frederic Marés i Deulovol, Catálogo, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1979.
Navascués, P., «Las pinturas de San Baudelio de Berlanga», *Descubrir el Arte*, 1999, nº 3, pp. 94-95.
Navascués Benlloch, P. de; Conde de Beroldingen Geyr, C., «D. Enrique de Aguilera y Gamboa, coleccionista y fundador del Museo marqués de Cerralbo», *Goya*, 1998, nº 267, pp. 323-332.
«Obras de arte: manual de viaje», *El Cultural (El Mundo)*, 6-3-2002.
Obras maestras de la colección Masaveu, cat. exp. a cargo de A. Pérez Sánchez, Madrid, Museo del Prado, 1989.
Paintings and Sculpture from the Mellon Collection, Washington, National Gallery, 1949.
Paret y Alcázar (Luis). 1746-1799, cat. exp., Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1996.
Pérez Sánchez, A., *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación J. March, 1977.

Pérez Sánchez, A., «La colección Cambó en el coleccionismo de su tiempo», en *Colección Cambó*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1990-1991; Barcelona, Fundación Caja de Barcelona, 1991, pp. 41-47.

Piquero López, Mª A. B.; González de Amezúa, M., *Inventario de la herencia de don Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993.

Sánchez Cantón, F. J., *La colección Cambó*, Barcelona, 1955.

Small French Paintings. From the bequest of Ailsa Mellon Bruce, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1978.

Socías, J., «La colección de Josep Sala en el Museo de Montserrat», *Goya*, 1998, nº 267, pp. 375-381.

Splendid Legacy: The Havemeyer Collection, cat. exp., Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993.

Sureda, J., «La colección Cambó. Notas para una valoración artística», en *Colección Cambó*, Madrid, Museo del Prado, 1990-1991; Barcelona, Fundación Caja de Barcelona, 1991, pp. 67-116.

Szabó, G., *The Robert Lehman Collection*, guía, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.

The Metropolitan Museum of Art, guía (1983), Barcelona, Mondadori, 1983.

Tinterow, G., «Miracle au Met», *Connaissance des arts*, 1991, nº 472, pp. 32-41.

Tusell, J., «El Guernica y la Administración española», en *Guernica-Legado Picasso*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1981, pp. 32-78.

Tusell, J.; Pérez de Armiñán, A., «Dalí y el Estado español (1979-1982)», *El País*, 7-2-1989.

Un mecenas póstumo. El legado Villaescusa. Adquisiciones 1992-1993, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1993.

Vélez, P., «El Museo Frederic Marés», *Descubrir el Arte*, 2000, nº 19, pp. 88-93.

Walker, J., *Self-portrait with donors: confessions of an art collector*, Boston, Little, Brown, 1974.

Weitzenhoffer, *The Havemeyers. Impressionism comes to America*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1986.

3. El museo enajena sus bienes

«Los bienes muebles que forman parte del Patrimonio Histórico Español no podrán ser enajenados por las Administraciones Públicas,...». Este es uno de los enunciados del artículo veintiocho de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico español. Se permiten las transmisiones que éstas efectúen entre sí y la permuta con otros estados. Museos norteamericanos sin la tutela gubernamental han recurrido a la venta de obra propia, pero relevante fue el caso de la venta de bienes extraordinarios que formaron parte del patrimonio museístico ruso.

Con Nicolás I, emperador de Rusia entre 1825 y 1855, la venta de obras de arte de las colecciones rusas fue selectiva, pero sería en 1930-1933, unos años más tarde de constituirse la U.R.S.S. (1922), cuando el gobierno soviético, necesitado de recursos económicos, se desprenda de un número considerable de pinturas de sus museos, con la particularidad de que eran magníficas obras de arte, algunas de ellas pintadas por artistas significativos en el desarrollo cultural. Evidentemente, se quedaron con ejemplares de los autores vendidos para tener muestras de sus genialidades. Se trata de una venta relacionada con el primer plan quinquenal puesto en marcha por Stalin (1928-1932) a fin de promocionar el desarrollo industrial (hay que tener en cuenta que tras el segundo plan quinquenal la U.R.S.S. se convirtió en la tercera potencia industrial del mundo). Se recurrió a una situación extrema que afectó al patrimonio artístico nacional y sería considerado un acto criminal por parte de los propios rusos. El Ermitage sufrió la pérdida de obras maestras de artistas del renacimiento y del barroco, italianas, holandesas, alrededor de veinticinco obras maestras. Compradas por coleccionistas privados de gran poder adquisitivo, en varios museos, europeos y de Estados Unidos, tenemos la oportunidad de contemplarlas.

El más favorecido fue la National Gallery of Art de Washington, gracias a la donación efectuada por el gran coleccionista Andrew Mellon (1937), secretario del Tesoro de los Estados Unidos, quien adquirió veintiuna pinturas ayudado por el marchante Roland F. Knoedler. Entre estas obras citemos la *Anunciación* de Jan van Eyck (pintada sobre tabla está pasada a lienzo) que había sido comprada en la subasta (1850) de la colección del rey holandés Guillermo II. De Botticelli pasa a la colección Mellon la *Epifanía,* cedida al Ermitage en 1808 como ejemplar de Mantegna, actualmente considerado como

una de las mejores obras del pintor florentino, así como el tríptico con la *Crucifixión* en el centro y los santos *Jerónimo* y *María Magdalena* pintado por Perugino. La pequeña tabla representando a *San Jorge luchando contra el dragón*, adquirida por Catalina la Grande en Francia en 1700 (perteneció a la colección del cardenal Mazarino) es una de las obras más delicadas del Rafael florentino, autor también de la *Virgen con el Niño y san Juan* («Madonna Alba»): cedida al marqués del Carpio se encontraba en 1793 en la residencia madrileña del duque de Alba, siendo adquirida en 1836 por el zar Nicolás I. La magnífica *Venus del espejo* de Tiziano de mediados del siglo XVI la mantuvo entre sus bienes hasta su muerte entrando en el Ermitage con la compra de la colección Barbarigo: se trata del único ejemplar auténtico entre las diversas versiones con variantes sobre el tema. En cambio *José acusado por la mujer de Putifar* es una obra considerada actualmente de un discípulo de Rembrandt a pesar de que está firmada. De Frans Hals, el *Retrato de un hombre* adquirido por Catalina II de Rusia también pasaría a la colección Mellon.

El Metropolitan Museum de Nueva York obtuvo del gobierno de la Unión Soviética en 1933 las dos alas de un tríptico –la tabla central no se conserva– de Jan van Eyck (*Crucifixión, Juicio Final*), conocidos como *Los postigos de Nueva York*. Se trata de obras que estuvieron en España en donde fueron compradas por el embajador ruso Tatistcheff, quien en 1845 las donó al Ermitage. Dicho museo neoyorkino se hizo también con un Watteau (*Mezzetin*). Como ha indicado su director Philippe de Montebello, «el mundo entero espera y confía fervientemente en que los museos rusos no repitan aquel espantoso error por el afán de conseguir capital a corto plazo».

El hombre de negocios Calouste Sarkis Gulbenkian quien mantenía buenas relaciones con la Unión Soviética debido a su dedicación al negocio del petróleo enriqueció su colección gracias al Ermitage. De origen armenio, estaba nacionalizado británico desde 1902. Gulbenkian era un alto ejecutivo de la Iraq Petroleum Company y ayudaba a los soviéticos a vender el petróleo de Bakú en el mercado occidental. Apasionado coleccionista adquirió cuatro grupos de obras entre 1928 y 1930. Importantes pinturas que estuvieron en su momento en San Petersburgo se pueden ver actualmente en el museo que lleva su nombre en Lisboa. De los primitivos flamencos, raros entre sus fondos, se puede ver la *Anunciación* de Dieric Bouts. Uno de los más hermosos retratos femeninos pintados por Rubens es el de su mujer *Hèléne Fourment* hacia 1631: se trata de un cuadro que perteneció a la colección inglesa de sir Robert Walpole y fue adquirido por Catalina II. Dos Rembrandt, cuyas obras auténticas son codiciadas por cualquier museo, dan categoría al museo lisboeta: *Alejandro magno representado como Palas Atenea* –primera versión pintada para el coleccionista de Messina Ruffo–, y la *Figura de anciano*. De pintura holandesa también adqui-

rió un Terborch y obras francesas del rococó de Watteau y Lancret también se incorporaron a su colección privada.

En cuanto a la escultura, el Gulbenkian cuenta con una joya de las colecciones de los zares, uno de los mejores Houdon, *Diana cazadora*, si bien el Ermitage se reservó el soberbio *Retrato de Voltaire* quien mantuvo amistad con Catalina la Grande. La belleza de esta obra marmórea resalta en una colección en que no abundan los ejemplares escultóricos. Interesado por poseer objetos suntuosos Gulbenkian adquirió a los rusos piezas (candelabros, centro de mesa, tazas, platos, bandejas, cafeteras, conchas...) de François-Thomas Germain, L. Lenhendrick, J.-B. C. Odiot, J. N. Roettiers y Ch. Spire, que destellan en las salas del museo. En total unas treinta y nueve piezas de plata y oro francesas de finales del XVIII y principios del XIX. También muebles, como el escritorio Luis XVI, obra de Jean-Henri Riesener.

Obras post-impresionistas que habían atesorado particulares como Morózov –cuya colección fue confiscada tras la revolución–, también abandonaron la Unión Soviética, como la *Señora Cézanne en el invernadero*, retrato pintado por el artista francés que perteneció a la galería Vollard. El gobierno ruso lo vendió, por medio de Knoedler, a Stephen C. Clark, y en la actualidad se puede ver en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Otras personas que se beneficiaron fueron el embajador Joseph E. Davies, el crítico americano Christian Brinton (1870-1942), el pintor ruso Nikolaj Roerich (1874-1947) y el empresario Armand Hammer, quienes encontraron todas las facilidades para transferir las obras a América, un vasto patrimonio artístico del que se desprendieron los rusos a cambio del impulso industrial y de la adquisición de maquinaria agrícola.

Como dijimos, los museos americanos recurren a la venta de obra propia para adquirir con el dinero obtenido piezas que consideran interesantes para sus fondos, ya sea para complementar la produción de un artista o movimiento como para paliar una laguna aunque también ha jugado en esta dinámica el gusto personal del director. El Museum of Modern Art de Nueva York logró un trabajo preparatorio al óleo para *Las señoritas de Avignon* (obra que está en sus fondos) tras la venta de un cuadro de Yasno Kuniyoshi al museo que lleva su nombre en Okama. Vender para comprar se ha puesto en práctica en varios momentos en el Guggenheim Museum de Nueva York. Durante los sesenta y setenta se vendieron casi cien Kandinsky lo que permitió la adquisición de obras de Vicent Van Gogh y Brancusi. Recientemente, a comienzos de la década de los noventa, los 47,3 millones de dólares que en Sotheby's se lograron por piezas de Kandinsky, Modigliani y Chagall se destinaron a comprar la colección Panza di Biumo centrada en los espectaculares formatos del Minimal art.

Bibliografía

Williams, R. Ch., *Russian art and American money, 1900-1940,* Cambridge, Harvard University Press, 1980.

Richardson, J., «Museos de franquicia. La saga de los Guggenheim», en «Museos de Vanguardia», *Arquitectura y Vivienda,* 1993, nº 39, pp. 26-35.

Según la Ley 16/1985 del Patrimonio Histórico Español (ampliada por Real Decreto 111/1986), se entiende por exportación «la salida del territorio español de cualquiera de los bienes que integran el Patrimonio Histórico Español». Se ha de solicitar permiso expreso y previo del Ministerio de Educación y Cultura para exportar bienes integrantes del patrimonio con cien o más años de antigüedad, así como los que están inscritos en el Inventario General y en el Registro General (Bienes de Interés Cultural) o tengan incoado expediente para su inclusión. Existen dos tipos de concesión: el definitivo y el temporal. Los B.I.C. (Bienes de Interés Cultural) no serán beneficiados por la primera modalidad puesto que se trata de bienes que deben gozar de «singular protección y tutela» y permanecer indisolublemente ligados al patrimonio cultural español. Las Comunidades Autónomas que tienen asumidas competencias en materia de exportación de este tipo de bienes pueden tramitar la solicitud; en caso de que sea afirmativa la resolución definitiva corresponde al Ministerio mencionado. La Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes Culturales dictaminará las solicitudes y tras su resolución la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales determinará.

En los catálogos de la ventas públicas se ofrece información al comprador sobre el régimen de protección que tiene la pieza, así como la necesidad de solicitar permiso de exportación si desea sacarla del país. En el de E. Peel & Asociados se indicaba lo siguiente como una de sus «Condiciones Generales»:

> «La exportación de los lotes y las tasas de exportación. La mayoría de los lotes incluidos en la subasta precisan para su exportación la autorización expresa y previa de la Administración del Estado. Los lotes que ya tienen concedida dicha autorización o que no son exportables de acuerdo con la Ley 16/85 y su Reglamento o que se encuentren en régimen de importación temporal están marcados con un asterisco * al lado del número de lote. Los que están marcados con dos asteriscos ** están, además, exentos de las tasas de exportación (obras de autores vivos o piezas que se hayan importado en los últimos diez años). Asimismo todas las obras que se exportan con destino a Países del Mercado Común están exentas de las tasas de exportación.

Aquellos compradores que deseen exportar sus adquisiciones, y precisen para su exportación autorización expresa y previa de la Administración, tendrán que solicitar dicha autorización en la forma y con los requisitos que se establecen en el Reglamento de dicha Ley.

Para el caso de solicitarse una licencia de exportación La Sociedad advierte a sus clientes que dicha solicitud supondrá, a todos los efectos, una oferta irrevocable de venta a favor del estado Español».

Desgraciadamente, hay exportaciones ilegales que han encontrado refugio legal en museos allende nuestras fronteras. La *Apertura del 5º Sello del Apocalipsis*, magnífica obra de El Greco, hay que verla en el Metropolitan Museum de Nueva York al que ingresó a través del Fondo Rogers en 1956. Se trata de un gran lienzo que perteneció a la colección del pintor Zuloaga quien lo adquirió en Córdoba. En París, Picasso tuvo la oportunidad de verlo antes de la realización de las *Señoritas de Avignon* que curiosamente también iría a parar a Nueva York (MoMA). Perteneciente al Museo Zuloaga, en Zumaya (Vizcaya), fue prestada con motivo de la exposición sobre el manierismo celebrada en Washington. Nunca regresaría. La connivencia con un hijo del responsable de la Dirección General de Bellas Artes fue crucial. Paradójicamente, se ha podido contemplar en España con motivo de la exposición del famoso cuadro de Picasso.

Obras exportadas ilegalmente han regresado tras un desembolso económico que se considera justa indemnización en beneficio del comprador de buena fe. Es lo que ocurrió con el *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* pintado por Goya. Desde 1941 se encontraba en la colección de Félix Fernández Valdés (Bilbao) y a su fallecimiento, en 1980, lo hereda su hija Mercedes, quien al cabo de tres años lo vende a Antonio Saorín Bosch (Madrid) por 150.000 euros. Éste exportó el cuadro y en 1985 fue comprado por lord Wimborne quien al cabo de dos años hizo pública su intención de subastar el cuadro en Christie's de Londres. La justicia inglesa reconoció la ilegalidad de la exportación, y detenida cualquier acción en contra de la reclamación española la Administración del estado llegó a un acuerdo con el propietario a quien se le entregó –con la ayuda financiera de instituciones privadas– la cantidad de 6.000.000 $, ingresando en el Museo del Prado el 18 de abril de 1986.

No todos los países están de acuerdo con una estricta protección del patrimonio para evitar su salida al extranjero. Los responsables de muchos museos extranjeros –hipotéticos compradores– prefieren la liberalización, sobre todo en las naciones con escasa tradición artística. Así, el director del Metropolitan Museum neoyorkino ha confesado que está «convencido de que los países que cierran totalmente sus puertas a cualquier forma de exportación de obras de arte no consiguen sino impulsar el comercio ilegal de antigüedades. Una política más abierta no sólo reduciría las prácticas fraudulentas...» (1995).

5. Las salas: características murales

Los colores y tipos de tela no afectan a la valoración artística de la obra expuesta pero sí a su apreciación estética. Fríos o cálidos inciden psicológicamente en el visitante condicionándole en la observación del mundo que le rodea. Desde la asepsia del blanco a las estridencias, desde el muro pintado al entelado, los museos se aferran a tradiciones o se dejan llevar por la moda, e incluso algunos pretenden hacer más atractivas las salas –como si la obra de arte no tuviera suficiente prestancia– a base de estos recursos.

5.1. El color

La elección del color puede estar relacionada con las características de la obra expuesta, cuidando que la técnica y la impronta artística no se diluya sobre un fondo anodino o arrebatador. Así, mientras el blanco sería adecuado para Zurbarán o Vincent van Gogh no es el apropiado para la presentación de piezas de mármol. El rojo con que se pintó en cierto momento las salas de Velázquez en el Museo del Prado fue motivo de escándalo en los medios de comunicación, pero tampoco el dorado actual dignifica la obra del pintor sevillano.

El blanco es el color que unifica los muros del Musée national d'art moderne (Pompidou), ideal para el arte contemporáneo. En la Menil Collection de Houston los poderosos blancos impulsan la iluminación misteriosa –natural e indirecta– propuesta por Renzo Piano. En cualquier caso Rothko prefería las paredes oscurecidas con ocre o un toque cálido de rojo pues si son demasiado claras entablan una lucha con los cuadros. En general el colorido es un elemento recurrente en los museos no sólo para la antigua pintura también para la del XX. Los grandes centros juegan con un abanico a menudo amplio. No solamente los históricos (National Gallery de Londres, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes, Kunsthistorisches Museum de Viena, Metropolitan Museum de Nueva York...) sino los de menor proyección (The Art Gallery and Museum, en Kelvingrove, Glasgow) y de reciente remodelación (Musée du Louvre). Es ya clásico el rojo quemado de las grandes salas del siglo XIX en el Louvre, así como de las del Kunsthistorisches de Viena, mientras el siena claro de Rafael Moneo ha permanecido inalterable en el

Thyssen-Bornemisza de Madrid desde su apertura. En el Nuevo Louvre encontramos gris para la pintura francesa, lila oscuro para la holandesa y la flamenca, ocres..., pero también podríamos destacar los azules-verdosos del Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes y el verde claro de la Alte Pinakothek de Munich, los verdes-azulados y rosas-quemados de la Gemäldegalerie de Berlín, los verdes oscuros, azules-grisáceos y ocres (además del rojo) del Kunsthistorisches, los azules y rojos quemados de la Haus der Kunst de Munich... Se juega con la variedad como un factor dinamizador para evitar el hastío psicológico del visitante por lo que la policromía está generalizada.

La remodelación de finales de 2000 de las colecciones pictóricas del Rijksmuseum ha cubierto las salas de colores. Mientras *La ronda nocturna* de Rembrandt destaca sobre un fondo de verde oscuro, los gabinetes situados a un lado y otro de la galería de honor (*ehrengalerie*) se cubren de azul añil, verde claro, rojo y verde azulado, haciendo juego los cuatro de un lado con los del lado opuesto. Los cuadros cuelgan de paneles, que son los que reciben el color, situados a cierta altura del suelo y sin llegar al techo cual bandas polícromas adheridas a los muros. Por su parte, en las salas dedicadas a la pintura holandesa desde el siglo XVII hasta el XIX, los paneles cubren uno de los paños o la totalidad de la sala: azul añil, naranja ocre, rojo, verde, verde amarillento y verde azulado sobresalen de los grises oscuros de las paredes.

Una trayectoria interesante que demuestra los cambios de gusto corresponde a la Dulwich Picture Gallery de Londres. Una acuarela de hacia 1823 (Londres, John Soane's Museum) muestra las paredes pintadas de un color «algo así como ocre quemado, pero más oscuro» (Farington), por recomendación del pintor norteamericano Benjamin West, presidente de la Royal Academy of Arts. Hacia 1910 algunas salas se encontraban tapizadas con damasco de color rojo oscuro. Tras su restauración en 1952, momento en que estaba de moda el neutro al considerar que el colorido disturbaba la contemplación de la obra de arte, los muros fueron pintados de gris, al tiempo que el número de cuadros se reducía y se mostraban a la altura del espectador. En los últimos años el interés por restituir el carácter primitivo de los edificios y la reivindicación de la figura de Soane hizo posible que en 1980 se reflexionase sobre la recuperación del interior. El color marrón rojizo fue elegido al creerlo el original de la galería, el cual se logró por medio del especialista Ian Bristow a partir de una receta de 1828 utilizada como «color para las galerías de pintura» que «armoniza con los cuadros y con los marcos dorados».

5.2. Revestimiento

Antiguamente los salones de los palacios y casas nobles se cubrían con tapices o ricas telas aportando un aire suntuoso. Brocados, terciopelos, damascos, sedas adamascadas, sobrios o con decoraciones cubrían los muros, tal como apreciamos en los interiores de las pinturas de gabinete. Pero no se trata de un fenómeno propio de las colecciones privadas, pues pinturas representando espacios museísticos del siglo XIX muestran los cuadros clavados sobre fondos de tela con ornamentación, tal vemos, por ejemplo, en el Salon carré captado entre 1831-1833 por el pintor norteamericano Samuel F. B. Morse. Théophile Gautier indicaba en la *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, redactada en 1867, que la tapicería del Salon era oscura, de color tostado, imitando el cordobán. Para las paredes del Altes Museum de Berlín, inaugurado en 1830, Schinkel eligió una tela de rojo oscuro con decoración de grandes flores.

El recubrimiento con tejido de las paredes de los museos está siendo casi una constante en los museos europeos y norteamericanos, con significativas excepciones como el Louvre y el Rijksmuseum y en general en los dedicados al arte contemporáneo. La textura, el color y la ornamentación son elementos que inciden en la apreciación de la obra de arte.

Se trata de revestimientos sencillos o con resalte y decoración. Si en el primer caso la elección del color, la textura y las marcas de separación entre una tira de tela y otra pueden disturbar la contemplación, en el segundo la trama y el adorno, aparte del color, suelen acarrear la controversia.

A las simples telas de museos como la nueva Gemäldegalerie de Berlín se oponen los terciopelos de pelo alto de las salas dedicadas a la pintura barroca (Rubens, Anton van Dyck, Jordaens, etc.) en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes en los que las alteraciones debidas al polvo y al roce han ido haciendo mella. Un tipo de tela con apariencia de arpillera de suave resalte y luminoso efecto cubre en el Museo del Prado desde 1999 las paredes de las salas dedicadas a la pintura flamenca y germánica de los siglos XV y XVI (de un radiante tono azul verdoso), algunas del XVI italiano (sala 56 b), el resto de las salas de Velázquez y la pintura del XVII español (hilos de ocre claro, tendiendo al dorado, con otros de un azul claro), así como las de la pintura española del siglo XVI (de un marrón rojizo). Se ha precisado que este tipo de cubierta está «de acuerdo con el carácter generalmente más sobrio de estas escuelas» (F. Checa). El responsable de esta solución ha sido el artista conquense Gustavo Torner (1925) –ligado desde hace años al Prado en calidad de decorador– quien ha recibido elogios al respecto.

Las telas con realce y ornamentación aportan un ambiente fastuoso a las salas. Su elección implica un deseo de ofrecer un aire palaciego acorde con la

cronología de las obras. Ahora bien, hay que tener en cuenta que un museo es un lugar para la contemplación y el estudio y que el diseño de los paramentos puede perturbar esas funciones. Se trata de un recurso puesto en práctica parcialmente por ciertos museos. Así vemos algunas salas del Metropolitan Museum de Nueva York (telas con decoración floral) y de la National Gallery de Washington, sobre todo con aquellas que se organizan como «ambientes». Por su parte, la National Gallery de Londres cuenta con salas enteladas de damascos ornamentados y de diversos tonos (verde claro, rojo quemado), en los cuales están clavados los cuadros o cuelgan con cadenas sobre ellos. Un sobrio verde con decoración de piñas y roleos cubre las paredes del Mauritshuis de La Haya, un palacete del siglo XVII, cuya guía del 2000 tiene esta tela reproducida en las tapas. En este museo holandés en la pequeña sala con naturalezas muertas en los muros destacan ocres dorados. En los años ochenta las salas flamencas del siglo XVII del Museo del Prado se cubrieron con terciopelos de diversos colores –rojo, marrón...– mientras que las de Goya se presentaban violáceas. No se hicieron de rogar las críticas a esta variedad pigmentaria –bajo la responsabilidad de Torner– coetánea al intenso carmesí de las salas de Velázquez. Recientemente el museo ha sorprendido con una puesta a punto de las mismas salas donde lo enfático quiere adecuarse a la exuberancia de carnes, frutos y paisajes de Rubens y otros pintores de Flandes. También se han cubierto con damascos de azules-grisáceos con pomposos roleos las paredes de las salas donde se expone la pintura veneciana lo que proporciona una atmósfera áulica acorde con la época pero que desde el punto de vista de la asepsia museográfica disturba la contemplación de las pinturas, por otra parte henchidas de color.

La nueva ordenación de las obras de Velázquez, inaugurada en julio de 1999, ha querido dignificar al artista sevillano cubriendo con tela las paredes de las salas. El fondo de la XII (tradicionalmente a él consagrada) –donde se exponen *Las meninas*, el *Triunfo de Baco*, la *Fragua de Vulcano*, bufones y enanos, el *Retrato ecuestre del conde duque de Olivares* y otras pinturas–, se ha descrito como «un entelado de oro viejo», según uno de sus conservadores (Portús), y «beis que tira a dorado, con un dibujo antiguo», ha precisado Torner; también se ha dicho que «es una combinación de origen natural y artificial para lograr la luminosidad uniforme sobre los cuadros». Una periodista describió la cubrición como «un reentelado [?] de lujo con medallones en color oro viejo sobre fondo gris [que] dan un empaque noble a la sala basilical» (*ABC*, 23-VII-1999). Creemos que la obra de Velázquez despide tal energía que se basta por sí misma. La «nobleza» de la sala debe cimentarse en la propia pintura no en su aditamento, y texturas y colores no deben competir con la paleta e inmensidad de un artista de la categoría del sevillano.

Las residencias nobles convertidas en museos optan por paredes enteladas pretendiendo ser fieles a los ambientes de época. Los recubrimientos ahondan en la apariencia palaciega de un edificio. Es lo que vemos en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, a cuya promotora le interesaba dar a su mansión una impronta italiana renacentista de tal manera que telas y tapetes contribuyen a la creación de un ambiente apropiado.

No siempre las telas están pensadas como fondos para los cuadros. La escultura puede destacar sobre ellas haciéndolas más visibles e insistiendo en su prestancia plástica. Así, pequeños bronces resaltan en una vitrina sobre un fondo entelado amarillo en una de las salas dedicadas a las artes decorativas en el Rijksmuseum de Amsterdam.

Bibliografía

Checa, F., «El Nuevo Museo del Prado», en *El Nuevo Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000.

David Teniers, Jan Bruegel y los gabinetes de pinturas, cat. exp. a cargo de M. Díaz Padrón y M. Royo-Villanova, Madrid, Museo del Prado, 1992.

León, A., *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1986 (3ª ed.).

6. Complemento a las colecciones pictóricas

6.1. La escultura

El director del Museum of Fine Arts de Boston, Brent R. Benjamin, indicaba recientemente que el «uso del mobiliario y otros objetos vinculados a la misma vida doméstica a la que tantos cuadros han pertenecido pareció en todos los casos un gran enriquecimiento de las salas, que sin distraer de las pinturas, que lógicamente constituyen la razón de ser de la galería, acrecentaba su interés».

En las salas en que la pintura es la oferta fundamental las esculturas pueden aparentar mera comparsa. Sin embargo, en general contribuyen a ofrecer al visitante una imagen de la cultura artística del momento pues normalmente corresponden a la misma época y tal vez a similar foco geográfico e incluso al mismo autor.

No es habitual que los museos eminentemente pictóricos complementen las salas con esculturas del momento permitiendo un ambiente en que se aprecia la creatividad coetánea en ambas facetas. Un museo como el Louvre fija fronteras entre sus colecciones de pintura y de escultura, mientras que en otros el juego se produce puntualmente en algunas salas. Así, obras de David (*Retrato de la marquesa de Sorcy de Thélusson*, 1790) y Goya (*Retrato de María Teresa Vallabriga*, h. 1783; *Retrato de la marquesa de Caballero*, 1807) se exponen en la Neue Pinakothek de Munich junto al mármol de *Adonis* de Thorvaldsen, y una escultura de Sadow aparece al lado de pinturas de los nazarenos, de dicho artista entre ellas. En un museo de un artista predominantemente pintor aunque activo también en el ámbito de la escultura como es Picasso, esta técnica está estrechamente ligada a las pinturas expuestas. En el de París, la escultura se presenta resguardada en vitrinas, asociada a la pared y sobre pedestales, pero de tal manera que se compagina cronológicamente (y por ello también desde el punto de vista del lenguaje) con la obra pictórica. Las guitarras concebidas como objetos con variedad de materiales se asocian a las bidimensionales de los cuadros y las estructuras lineales de metal de los años veinte –como *Figure* (proyecto para un monumento a Guillaume Apollinaire) de 1928– se exponen en la sala con cuadros de su etapa surrealista identificada con una enorme cartela –como el resto de los espacios– en que se reproduce *La danza* (1925) de la Tate Modern. Especialmente interesante es el espacio destinado a la épo-

ca de Boisgeloup (1930-1935) pues sus paredes están recorridas por lienzos del momento con la figura capital de Marie-Thérèse Walter (como el titulado *La lecture*, de 1932) mientràs en el centro se exhiben bustos de yeso con su cabeza, fotografiados por Brassaï en el «atelier» de Boisgeloup, tal como recoge el material fotográfico expuesto en una vitrina situada en la misma sala.

Las esculturas de pequeño tamaño depositadas en pedestales o introducidas en urnas no tienen por qué perturbar la contemplación de la obra pictórica. Así, los «modellini», que jalonan el mirador de la zona noble dedicada al arte barroco en los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas –acogidas en vitrinas–, no distorsionan la presentación de los cuadros sino que coadyuvan a un mejor conocimiento del sistema de trabajo de la época.

La imaginería de culturas extrañas a la occidental cohabitando con obras del siglo XX podría implicar una asociación chocante, sin embargo en realidad permite una mayor comprensión del arte contemporáneo. Así, en una sala de la Barnes Foundation de Merion (cerca de Filadelfia) una importante colección de arte africano expuesta en una vitrina se exhibe junto a dos cabezas de Picasso precisamente de la etapa denominada «negra», así como a dos retratos femeninos de Modigliani y a otro de Matisse, artistas influidos por ese tipo de arte «primitivo». Esta presentación se debe a la iniciativa de su fundador quien incluso teorizó sobre el arte africano y apoyaba esta identidad en el marco de la sociedad americana que le tocó vivir. Esta preocupación se extiende a la rejería de la sede decorada con máscaras. En el Musée Picasso de París figuras y máscaras africanas y de Oceanía coleccionadas por el propio artista malagueño se exponen junto a cuadros en los que se aprecia la influencia que este tipo de manifestación ejerció en determinado lenguaje de su producción. Este planteamiento aparece en el Musée national d'art moderne (Pompidou) de París: en la sala dedicada a «El nacimiento del cubismo» donde se exponen obras de Picasso, Braque y Juan Gris una amplia vitrina atesora máscaras e ídolos del Zaire, Gabón y Costa de Marfil. Últimamente en la reciente Tate Modern de Londres la sala titulada «The Myth of the Primitive» combina esculturas primitivas con otras contemporáneas junto a pinturas bajo la influencia de culturas exóticas.

A veces la temática escultórica se asocia a la de la pintura insistiendo en determinada visión. De este modo, en una de las salas dedicadas a la pintura española del siglo XVII en el Museo del Prado (16 A), en un conjunto de doce cuadros de iconografía sacra aparece una talla de Pedro de Mena representando la *Magdalena penitente*, acorde con el mismo tema pintado por Juan Jacinto Espinosa, y con cuadros como el *Triunfo de la Magdalena* de Antolínez, *Cristo muerto* pintado por Escalante, *Cristo con la cruz a cuestas* de Valdés Leal, y con obras de Coello, Rizi, Cabezalero, Collantes y Carreño. En el Pompidou, *Desnudo de pie* es una escultura de André Derain (1907) que se expone al lado de un

Marquet representando a *Matisse en el taller de Manguin* (1905) en donde aparece una modelo desnuda mientras el maestro trabaja. La escultura de *San Bruno reflexionando sobre la muerte con una calavera en la mano*, de Manuel Pereira (1588-1667), instalada en una sala del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando junto con los frailes de Zurbarán para la Merced Calzada de Sevilla y *San Jerónimo penitente* pintado por Bartolomé Carducho, contribuye a impulsar el ambiente místico de la sala acorde con un sentimiento de la vida propio del barroco ibérico.

A menudo la presencia de obras escultóricas en las salas de pintura tiene su sentido en razón al pintor. Actualmente en el espacio dedicado por el Museo del Prado a Velázquez se presentan cuatro esculturas de bronce gestionadas por el pintor durante su segunda estancia en Italia (a partir de 1648) por encargo del rey Felipe IV a fin de decorar las habitaciones palaciegas («y para comprar pinturas originales, y estatuas antiguas, y vaciar algunas de las más célebres, que en diversos lugares de Roma se hallan, así de artífices romanos, como de griegos», Palomino). La importancia que en la reciente reordenación (1999) se ha concedido a esta misión es tal que la entrada a la sala basilical (la 12), desde la galería central, está flanqueada por los bronces de *Laocoonte*, a nuestra izquierda, y del probable *Antinoo*, a la derecha, ambos vaciados parciales, por delante de los cuadros con los bustos de *Felipe IV*, y de *María de Austria, reina de Hungría*. Si la presencia del monarca –de los primeros años de su estancia madrileña (h. 1626-28)– estaría justificada al desarrollar Velázquez la mayor parte de su producción como pintor del rey, el retrato de su hermana haría hincapié en la relación del pintor con Italia, al estar ejecutado en Nápoles, de donde, además, trajo los bronces, aunque no después del primer viaje que es cuando se fecha el referido cuadro. El bronce con el *Hermafrodita* centra la sala principal: lamentablemente no posee el Prado la *Venus del espejo* (Londres, National Gallery) para disponerlo junto a aquel, como se hizo en la exposición dedicada al pintor en 1990, pero el situar la escultura separada de la pared permite recorrerla por su contorno, tal como es posible hacer en el Musée du Louvre con el ejemplar en mármol.

Esculturas y pinturas contribuyen a plantear a través de imágenes el valor institucional de un centro cultural. El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando recibe al visitante con el extraordinario lienzo representando la *Alegoría de la Paz y la Justicia* pintado por Corrado Giaquinto, quien desde 1753 fue director de la Academia; un boceto en yeso de F. Gutiérrez representa la *Fundación de la ilustre institución* mientras que el busto de su fundador, *Fernando VI*, debido a J. D. Olivieri, se alza sobre un pedestal.

En el Museo del Prado la escultura ha pasado a presentarse agrupada – rotonda de Ariadna, salas dedicadas a los Leoni, a Cristina de Suecia...– pero

hasta hace poco se podían contemplar piezas en las salas de pintura, así algunos Leoni se veían en las de pintura flamenca del siglo XVI y una sala de la planta baja se denominó «de las musas» por la presencia de las esculturas clásicas –con intervenciones posteriores– que dignificaban los huecos de las ventanas intercalándose con las pinturas realizadas por Rubens y taller para la Torre de la Parada, espacio hoy dedicado a grandes formatos de la pintura italiana del XVI.

6.2. El mueble y los objetos

Objeto de uso, en el museo el mueble pierde su función y en las pinacotecas puede ser entendido como mero accesorio de la pintura a veces incluso para mantener alejado al espectador del cuadro bajo el cual se sitúa la mesa, la butaca o el sofá. Sin embargo el mueble que corresponde cronológicamente con las pinturas expuestas ayuda a situarlas en un contexto de época, más aún cuando se recrean ambientes con el acompañamiento de otros objetos. Es indudable que el mobiliario permite hacer una lectura más íntegra de la obra pictórica aunque es contraproducente su insistencia pues podría acarrear el ensombrecimiento de aquella.

Mesas, aparadores, armarios, cómodas, sillas, butacas,... jalonan las salas de pintura, a veces de un modo sutil otras con ahogada insistencia. No siempre el visitante depara en estos objetos, a menudo apagados por la calidad de los cuadros. En el Museo del Prado se aprecian suntuosas mesas de piedras duras en salas como las dedicadas a Goya, en otros se advierten aparadores y sillas e incluso se crean minúsculos y adorables ambientes, como en el Art Gallery and Museum, en Kelvingrove, Glasgow, donde la finura y el preciosismo del mobiliario de la Glasgow de 1900 (Charles Rennie Mackintosh y sus contemporáneos) dinamiza –junto con otros testimonios de las artes decorativas– las salas pictóricas con cuadros de la época.

Hay museos en cuyos fondos las artes decorativas tienen una importante representación aunque sea la pintura el elemento que marque su impronta: los que tienen su origen en colecciones privadas (Museo Cerralbo, en Madrid; Isabella Stewart Gardner, en Boston), los de época (Museo Romántico, en Madrid; Musée Carnavalet, en París), y aquellos en los que abundan los espacios de «ambiente» (Metropolitan Museum of Art, en Nueva York)... A veces la acertada presentación y la categoría del mueble hace que la pieza resalte al unísono que el cuadro concibiendo la sala como una unidad (Museu Calouste Gulbenkian, en Lisboa). En los museos de arte contemporáneo predominantemente pictóricos el mobiliario se sitúa en salas independientes ante el temor

de que pase a ser entendido como mera comparsa, pues se presta especial énfasis al diseño (Musée national d'art moderne de París).

Hay pinturas que formaron parte de muebles y se presentan en los museos como cuadros independientes. Si bien una cartela ilustrativa puede encargarse de explicar su origen, la probabilidad de que esté acompañada de ejemplares que se han conservado intactos contribuye a su mejor conocimiento. Es lo que se desprende de las pinturas que formaron parte de «cassoni», es decir arcones donde la novia guardaba su ajuar. Son raros los muebles que se encuentran íntegros. Desmantelados, los frentes de estas cajas suelen verse con un planteamiento museográfico como tablas de caballete. Tal es el caso de la pintada por Giovanni dal Ponte representando *Las siete Artes Liberales* (primera mitad del siglo XV), expuesta en el Museo del Prado. Es interesante constatar cómo actualmente se acompaña de un arca de la época, que si bien no tiene pinturas ayuda a que el visitante vea un «cassone» y se haga una idea aproximada de la disposición de la tabla llevada a cabo por el artista florentino. En la National Gallery de Londres, las *Alegorías* de Veronés se exponen por encima de «cassoni», pero mayor sentido tiene la «spalliera» (respaldo) en que Botticelli representa a *Venus y Marte*, colgada por encima de un «cassone» con escena de torneo pintada por un desconocido artista florentino de mediados del siglo XV. Estos baúles también decoran espacios dedicados a la pintura veneciana en el Metropolitan Museum de Nueva York –como el que se sitúa junto a la *Alegoría del Amor* de Lorenzo Lotto–, mientras la colección pictórica de la Courtauld Gallery expone varios ejemplares.

En los museos con predominio de la pintura, a pesar de que haya espacios dedicados a las artes del objeto, como en el Prado con el Tesoro del Delfín, es posible encontrar algunas piezas repartidas por las salas. Deberían guardar cierta conexión entre sí, ya sea cronológica, idéntica procedencia, etc. Así, en la sala de la pintura manierista italiana del museo madrileño un *Vaso refrescador* de hacia 1575 es una mayólica de Urbino del taller de los Fontana que contribuye a crear cierta referencia de época. A veces la relación entre la pintura y los objetos expuestos es muy estrecha, tal como se detecta en el Museum of Fine Arts de Boston donde se expone el *Retrato de Paul Revere* (h. 1768-1770), quien lleva una tetera en la mano, –pintado por Copley–, y piezas de este platero. Aunque sin la trascendencia histórica del referido personaje, en el Rijksmuseum de Amsterdam el *Retrato del platero Johannes Lutma* (h. 1640), obra de Jacob Backer, se complementa con una vitrina donde se exponen piezas por él ejecutadas, entre ellas dos soberbios saleros (1639) de plata parcialmente dorada, una tipología de la que Lutma se consideraba un maestro: precisamente el cuadro lo representa con instrumentos de trabajo (martillo, cinceles) y un salero, un ejemplar de una serie de cuatro, los dos

citados del Rijksmuseum y otros conservados en el Historisch Museum de Amsterdam.

6.3. La pintura como acompañamiento

Un cuadro puede ahondar en la comprensión de las colecciones de arte decorativo, de indumentaria, e incluso de ciencias naturales, siendo determinante la correlación cronológica y/o temática. Las piezas expuestas encuentran aditamento en cuadros en los que se representan bodegones, floreros, escenas de interior, retratos, alegorías, etc. Evidentemente, la categoría de las pinturas no debe ser lo suficientemente relevante como para relegarlas a un papel de comparsa.

En una sala del Musée du Louvre dedicada a «Objets d'art», obras del gran orfebre rococó Thomas Germain y de otros plateros se ambientan con la *Alegoría de la paz* de Simon Vouet, pintura en la que aparece una pieza de arte decorativo. Un ejemplo interesante corresponde a un espacio del Museu de Arte Antiga de Lisboa dedicado a artes decorativas, pues al lado de las vitrinas donde se exponen piezas de plata y orfebrería sacra cuelga un cuadro en que se representan dos monjas, una de ellas arrodillada con un objeto litúrgico en la mano. En alguna ocasión son reproducciones las que dinamizan las salas. Así, en el museo lisboeta una fotografía de gran tamaño de un cuadro representando el *Matrimonio místico de santa Catalina* funciona como ambiente para pergeñar un rincón de época con dos muebles, una alfombra y un cojín, piezas que adquieren vida con el falso telón.

Como caso excepcional es posible que el museo posea un retrato del autor del objeto que se expone, con lo cual el visitante tiene una referencia visual entre la pieza y su creador. Así, en el Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa junto a piezas atribuidas a Thomas Germain aparece un cuadro en el que se le representa al lado de su mujer, lienzo firmado y fechado (1736) por Nicolás de Largillière.

En una colección pública de indumentaria un retrato de la época de las piezas expuestas enfatiza el contexto cultural del conjunto, y la representación de una jauría conviene a una colección de zoología.

6.4. Ambientes de época

Hay museos que ofrecen al visitante la posibilidad de contemplar un conjunto de obras de distinta naturaleza que tienen en común la cronología y a

menudo idéntica procedencia. Así suelen verse cuadros, esculturas, muebles, lámparas, alfombras, tapices, cortinajes y objetos de un foco geográfico y de una época precisa que permiten dar respuesta sobre un sistema de vida. En cualquier caso, estos sectores no se forman con obras que comprometan las colecciones, así un Vermeer o un David no son recurrentes pues su valor artístico no debe ser minimizado.

Las denominadas salas de época (o «period rooms») evocan con múltiples objetos un ambiente histórico. Se trata de obras que tienen en común la pertenencia a un momento determinado y tal vez un mismo origen. En muchas ocasiones el salón, el comedor o el dormitorio corresponden a un ambiente verídico, extraído de un palacio, casa señorial o popular, etc. Sin embargo también los montajes son frecuentes, así la «boisserie» puede pertenecer al salón francés de un palacete determinado mientras que la lámpara, la mesa, las butacas, los espejos y las alfombras son de la misma época pero no tienen idéntica procedencia. Resultan salas interesantes pues ayudan a comprender un modo de vida y el gusto de ciertos estamentos sociales. Además, las piezas generalmente son originales, que individualmente tienen valor por sí mismas, si bien insertas en un contexto conbran mayor sentido.

Podríamos destacar los espacios dedicados a Charles Rennie Mackintosh en la Hunterian Art Gallery de Glasgow: The Mackintosh House es una reconstrucción de interiores del hogar del artista y su mujer Margaret Macdonald, quienes vivieron entre 1906 y 1914 en el 78 Southpark Avenue, adquirida por la University of Glasgow en 1946 (Hall, Dining Room, Studio-Drawing Room, 2nd Floor Landing, Bedroom). En cualquier caso, hay adiciones que no pertenecieron a la casa.

A veces la veracidad –o el interés de que el visitante se introduzca anímicamente en el ambiente– se refuerza con nimios pero significativos detalles: la pitillera sobre la mesa, la pluma en el escritorio, el jarrón encima de la cómoda, el libro sobre la butaca, un cuadro en el caballete... En el Metropolitan Museum de Nueva York la búsqueda de un ambiente original llega al punto de poner sobre el sofá un libro abierto y un ramillete de flores aparentando que una lectora ha estado en esos momentos en la sala, como si de un cuadro de Sargent se tratara.

Sin embargo, la obra de arte se puede perder en el contexto, siendo otro handicap la imposibilidad que tiene el visitante de contemplar de cerca todas las piezas pues normalmente se permite una observación a distancia cuando no el recorrido es laberíntico o el espacio de tránsito muy reducido. Las cartelas de identificación a menudo se convierten en un listado de números, nombres y esquemas siendo un engorro la localización de la pieza que nos interesa o el recorrido visual de las mismas. Además, no siempre todos los objetos merecen

el mismo tratamiento lumínico ni de conservación y la vigilancia es complicada. Se trata de ambientes vistos necesariamente como panoramas.

A veces se crean minúsculos ambientes: alfombra, sofá, butaca, mesilla, jarrón y cuadro y originan lugares en la memoria que al constituirse con pocas piezas no provocan el hastío de la ristra de salas montadas con estas características. En este sentido podríamos mencionar los delicados rincones del Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa.

Las obras de arte señeras o de cierta importancia no deben ser figurantes en el marco de una colectividad de objetos en donde no siempre prima el criterio artístico o el de calidad, en la que todas las piezas son tratadas por el mismo rasero y un aire recreado induce a pasar de largo por estas salas. De hecho, incluso en los grandes museos americanos son poco visitadas, situándose, además, en zonas alejadas de las áreas de acceso, normalmente en el subsuelo.

Según se ha indicado, este tipo de presentación se constataba en el Museo Nacional de Zurich a finales del siglo XIX. El término «exposición integral» fue ideado por Wilhelm von Bode (1845-1929) responsable del futuro Kaiser-Friedrich-Museum de Berlín, abierto en 1904, y denota la presentación en un mismo espacio de trabajos de arte de diferente tipo y distinta técnica pertenecientes a un mismo período, en este caso el renacimiento. Bode estaba particularmente interesado en situar el trabajo de arte en un contexto histórico y estético. En los museos europeos no son frecuentes estos montajes salvo en los municipales en los que se ofrece al ciudadano una idea de cómo eran los interiores de las casas señoriales o urbanas de sus antepasados (Musée Carnavalet, en París). Últimamente el Musée du Louvre ha creado pequeños ambientes en las salas consagradas a «Objets d'art» con mobiliario, tapices, cuadros, pequeños objetos de bronce, porcelana, plata, cristal, piedras duras, alfombras, etc.

Los grandes museos de los Estados Unidos se prestan a recrear ambientes de mansiones inglesas y holandesas testimonios de un pasado ligado a sus orígenes y se sienten en la obligación de hacer que el pasado reciente adquiera valor histórico con el amparo de la vieja institución museística. El ciudadano se encuentra con su historia en las «period rooms», en esos interiores de las casonas de los pioneros que desde el este fueron abriéndose camino por la Tierra prometida. Se trata de un sistema que refuerza la identidad nacional de un país relativamente joven, mientras que en Europa ese criterio se centra en las casas-museos de artistas o en los palacetes de personajes ilustres. Esa fascinación americana por los escenarios se constata también en los montajes teatrales y en las arquitecturas del cine. Los grandes museos tienen amplias áreas reservadas para éstos, como vemos en la National Gallery of Art de

Washington, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en el Museum of Fine Arts de Philadelphia, etc. Se considera que su génesis parte fundamentalmente de una exposición que sobre pintura y artes decorativas desde 1625 a 1825 se celebró en el referido centro neoyorquino en 1909, siendo significativa la que se llevó a cabo en 1924 sobre los lenguajes coloniales que dio lugar a la American Wing. En cualquier caso el americano cosmopolita y moderno siente reverencia por la Europa de príncipes y aristócratas por lo que fue una constante en el coleccionismo la introducción de artes decorativas que permitieran recrear los ambientes palaciegos del viejo continente.

El Departamento de Escultura y Artes Decorativas europeas del Metropolitan fundado en 1907 está conformado por salones de mansiones francesas del siglo XVIII y habitaciones neoclásicas inglesas diseñadas por Robert Adam (sala de tapices de Croome Court, comedor de Lansdowne House, gran salon del Hôtel de Tessé, recibidor del Hôtel de Cabris, etc.). En el ala Robert Lehman, abierta al público en 1975, la colección (pintura, artes decorativas) reunida por este banquero se expone en salas especialmente diseñadas para reflejar el ambiente de la casa de su propietario en la 7 West 54th Street. Son significativos los nombres de algunas salas: Dining Room, Red Velvet Room, Staircase Landing, Sitting Room... También al presentar la colección Jack y Belle Linsky se ha pretendido recrear la atmósfera que habría en una vivienda habitada por un coleccionista que convivía con pinturas del renacimiento y del siglo XVIII junto con muebles y otros objetos suntuosos y bellos. Pero no solamente el arte europeo tiene este tratamiento, pues hay un patio chino reconstruido con piezas originales.

Si la referida presentación acontece en algunos ámbitos museísticos, por el contrario hay museos en donde en su conjunto parece que el tiempo se ha detenido. Se trata fundamentalmente de casas en las que ha vivido un pintor o un coleccionista y pervivido su organización original, después convertidas en museos. Las casas-museos pretenden mostrar la cotidianidad del artista o del escritor incurriendo habitualmente en denigrantes ambientes de pacotilla. A la pretensión de la Casa y Museo de El Greco en Toledo se opone el Musée Gustave-Moreau en París en el marco de un ambiente más museístico que doméstico. Otra tipología la constituye el llamado «museo de época» que recrea con diversidad de objetos un período determinado (Museo Romántico de Madrid) o un momento preciso personificado por el propietario de la colección que conforma el museo. En España el más interesante en esta vertiente es el Cerralbo de Madrid. Se trata del palacio en donde residió don Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, muerto en 1922. Un carácter museístico tenían en vida del político y aficionado los bienes que hacían de la vivienda un espacio adecuado al fasto social. En dicha presentación interesa-

ba la composición espacial de los objetos, yuxtapuestos, ordenados de manera que encajaban en paredes, sobrepuertas, mesas, etc., en salas donde los cortinajes, las alfombras, las lámparas, los relojes y otros elementos funcionales y decorativos insistían en un estamento social privilegiado. Esta caracterización ha permanecido fiel a los deseos del propio marqués:

> «(...) he resuelto disponer de estas colecciones en forma que perduren siempre reunidas y sirvan para el estudio de los aficionados a la ciencia y el arte. Para realizar tal propósito he convenido con mi hija política, dueña de la citada casa, en que por siempre jamás quede el piso principal, portería y gran escalera de dicha casa, calle de Ventura Rodríguez número dos en Madrid, destinado a contener todas las colecciones mías, tal y como se hallan establecidas y colocadas por mí, sin que jamás se trastoquen ni por ningún concepto, autoridad o Ley se trasladen de lugar, se cambien objetos ni se vendan. Quedarán pues mis colecciones para siempre jamás establecidas en dicho piso principal y gran escalera con el nombre de: 'Museo del Excmo. Señor Marqués de Cerralbo, Don Enrique de Aguilera y Gamboa'» (1922).

Debido a esta manda testamentaria el Museo Cerralbo es un testimonio de la vida de una familia aristocrática en el Madrid de finales del siglo XIX– principios del XX, y del gusto del momento. Simultáneamente la institución museística hace perdurar el recuerdo del propietario, cuyo hálito se advierte hasta en pequeños detalles.

En el extranjero una institución que conserva parecido carácter es el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston. La mansión en la que vivió la filántropa –casada con John Lowell Gardner en 1860 y muerta en 1924–, en el 280 The Fenway se convertiría en museo. Recorrer las galerías, los salones, el patio y la capilla es atravesar por el gusto de un estamento privilegiado bostoniano ambientado con el modo de vida europeo, y por la vida de esta pertinaz coleccionista. Los Simone Martini, Fra Angelico, Piero della Francesca, Crivelli, Gentile Bellini, Mantegna, Rafael, Tiziano, Rubens, Anton van Dyck, Rembrandt, Guardi, Manet, Degas, Sargent, etc. se combinan con las paredes enteladas, los tapices, alfombras, mesas, sillas, sofás, espejos, lámparas, relojes, instrumentos musicales...

Bibliografía

Bazin, G., *Le temps des musées*, Lieja-Bruselas, Desoer, 1967.

Isabella Stewart Gardner Museum, guide (1976), Boston, Mass., 1987.

Marín-Medina, J., «Isabella S. Gardner y el Fenway Court de Boston», en *Grandes coleccionistas. Siglos XIX y XX*, Madrid, Edarcon, 1988, pp. 16-20.

Navascués Benlloch, P. de; Conde de Beroldingen Geyr, C., «D. Enrique de Aguilera y Gamboa, coleccionista y fundador del Museo marqués de Cerralbo», *Goya*, 1998, nº 267, pp. 323-332.
Szabó, G., *The Robert Lehman Collection*, guía, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.
Benjamin, B. R., «Boston. Museum of Fine Arts», en *Los grandes museos históricos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1995, pp. 129-143.

Hay encargos expresamente destinados a los museos, fenómeno de las últimas décadas relacionado con los centros de arte contemporáneo. El hueco dejado en la sala de turbinas de la antigua fábrica recientemente inaugurada como Tate Modern (Londres) permite disponer de un amplio espacio expositivo que de momento se va cubriendo con ambiciosos proyectos escultóricos. Se han visto tras la apertura (2000) dos torres y una enorme araña metálica debidas a Louise Bourgoise, la primera de una serie de cinco intervenciones denominada «Unilever» (empresa patrocinadora dedicada a la alimentación) a realizar por diversos artistas. El español Juan Muñoz –Premio Nacional de Artes Plásticas de 2000, fallecido al año siguiente– es el responsable de la segunda aportación (*Doble atadura*) en la que ha diseñado ámbitos poblados con sus característicos personajes a lo largo de los 155 metros de largo por 35 de alto.

Las obras que se conservan en los museos se hicieron para clientes anónimos, es decir, para el mercado, o bien para nombres determinados e incluso lugares específicos. En cualquier caso el hecho de que una obra sea resultado de un encargo puede ser irrelevante para su proyección museística: una pintura realizada para un noble o para un comerciante tendrá el mismo valor artístico en el salón palaciego o en el recibidor burgués que en la sala de un museo.

El museo arranca la obra de arte de su contexto ordinario y la sitúa en el marco impersonal y colectivo de una sala pública. Se trata de una institución que ampara su impronta como testimonio cultural. La pieza, alejada de la dinámica del mercado artístico y de la colección privada adquiere una nueva dimensión, la de la perpetuidad, al quedar indisolublemente asociada a la histórica institución. Un objeto de la vida cotidiana adquiere una aureola particular cuando se le introduce en el contexto museístico, y pasa de ser visto a ser observado. El bien, abstraído de su función pierde su finalidad y se convierte en una cosa digna de ser admirada. Al ingresar en el museo se produce una mutación. Sale de su entorno, se descontextualiza y se le mira con ojos museables. El museo aparenta una burbuja que la eterniza. El disfrute en exclusiva da paso a la sociabilización del bien cultural. El museo se presenta como un lugar adecuado para su refugio: permite su adecuada conservación, lo protege del robo y facilita su contemplación.

En el ámbito eclesiástico la obra de arte no siempre está disponible a la observación del visitante (conventos de clausura, estricto horario de visita...) e im-

pedimentos como la reja y su ubicación en zonas poco accesibles no facilitan la aproximación del esteta o del estudioso. Los recintos sacros no suelen disponer de estrictas medidas de seguridad y muchos están alejados de los focos de población siendo la soledad fácil iniciativa para el robo.

Lo ideal es la conservación y la contemplación de la obra «in situ», verla en el contexto para donde fue creada, más aún cuando es probable que tenga unas características específicas al ser proyectada para un espacio concreto.

La obra de arte concebida para la iglesia al ser extraída de su ambiente se desacraliza, pierde su aura devocional, su connotación litúrgica, y se intelectualiza en pro de la contemplación, no del rezo. El museo convierte un icono en un objeto, la obra cultual se hace museable. No obstante, algunas veces los museos presentan una obra religiosa de tal manera que el visitante toma conciencia de su valor sacro. Disponer las palas sobre aras confeccionadas expresamente es un recurso a través del cual se ahonda en la connotación divina de la pieza según se ve en la National Gallery de Londres (*Bautismo de Cristo*, de Piero della Francesca; *Virgen con el Niño y santos*, de Carlo Crivelli; *Virgen de las rocas*, de Leonardo, etc.). Estos altares de simulación también funcionan como elementos de protección al impedir el acercamiento excesivo del espectador y el probable deterioro.

El retablo es un mueble litúrgico que tiene una función ligada a lo devocional, pero en el museo otras miradas entran en juego: la emoción sobreviene a partir de la contemplación estética, el interés desde el terreno de valoraciones científicas.

Desde el punto de vista de su exposición, cuando la obra conserva la arquitectura en la que están ensambladas las tablas o ajustados los lienzos, lo cual no es lo habitual, ésta debe ser respetada al máximo. A veces se trata de una única pieza, un cuadro de altar encajado en una estructura normalmente de madera. Resulta importante que este marco se conserve pero con frecuencia son imitaciones las arquitecturas que acogen las pinturas. Por poner un ejemplo, el marco de la espléndida *Adoración de la Santísima Trinidad* pintada por Durero y expuesta en el Kunsthistorisches Museum de Viena es una copia moderna a partir del original actualmente en el Germanisches Museum de Nuremberg.

Hay museos españoles e italianos que afortunadamente conservan intactos los retablos en su conjunto. Desde el de san Jorge (siglo XV), encargado por la cofradía del Centenar de la Ploma (Valencia) y atribuido al entorno de Marçal de Sax (Londres, Victoria and Albert Museum) hasta el pequeño mueble de Jerónimo Cosida en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, obra de la siguiente centuria. No obstante, ante este tipo de obras no siempre la visibilidad –que se supone esencial en un museo– es óptima puesto que evidentemente no todas las composiciones se presentan a la misma altura.

Otra cuestión estriba en el hecho de si se debe mantener la organización originaria en el caso de que el retablo no se conserve como conjunto sino las piezas sueltas. Mientras haya constancia de la disposición primigenia, ésta se debería respetar. La distribución iconográfica e incluso las posturas de los personajes son elementos recurrentes, como sucede con el recientemente montado retablo de san Pedro (Museo del Prado), conjunto pintado por Pedro Berruguete a fines del siglo XV del que no se conserva su armadura ni documentación gráfica, procedente del Museo Nacional de la Trinidad como producto de la acción desamortizadora. Si en este caso hay una prudente separación entre las tablas, en la disposición del retablo de la iglesia de Santos-o-Novo (siglo XVI) atribuido a Gregorio Lopes que se conserva en el Museu de Arte Antiga de Lisboa, se presentan en un bloque compacto desapareciendo cualquier alusión a un encuadramiento arquitectónico. En todo caso, es interesante que el museo lisboeta recurra a la disposición retablística puesto que, como indica su catálogo, la pintura como cuadro de caballete, cual objeto definido por una moldura y alejado en una pared, era relativamente raro en la pintura portuguesa del renacimiento. Conocida es la polémica en torno al retablo del colegio de doña María de Aragón de Madrid: El Greco se encargó de la proyección de la labor retablística –hoy perdida– así como de los lienzos (algunos en el Museo del Prado) pero la discusión ha surgido sobre su organización y las pinturas que lo componían.

La connotación sacra del mueble litúrgico se pierde en el ámbito del museo, pero más intensamente cuando las piezas que lo configuraron están sueltas. En cualquier caso, un esquema puede contribuir a que el visitante aprecie el conjunto en su condición de retablo mientras aquellas se presentarían aisladamente. A menudo las piezas de un mismo mueble litúrgico se exponen repartidas en hilera por la pared, e incluso por la sala, intercaladas con cuadros que no tienen que ver con el conjunto, al primar cuestiones como la composición mural o la relación entre autores. Desmembrados, gran número de retablos se conservan sólo parcialmente. Los hay de los que únicamente pervive la predella y es una suerte que el mismo museo la conserve íntegra pues es frecuente que tablas del mismo bancal se distribuyan en dos o más museos. Esta parte del mueble debería exponerse en sentido longitudinal (tal como vemos en las cuatro tablitas dedicadas a la vida de san Juan Bautista, de Giovanni di Paolo, en la National Gallery de Londres), aunque a veces no se hace por razones compositivas o de seguridad de la pieza dado su reducido formato.

La disgregación de los retablos es un hecho común. Las desamortizaciones hicieron mella en estos muebles, así como acontecimientos bélicos –pensemos en los desastres de la Guerra Civil–, expolios y en general el mercado artístico con la venta fraudulenta o consentida. Como ejemplo significativo es el retablo de la Santa Cruz de Ugolino di Nerio (siglo XIV) del que se custodian algu-

nas piezas en diferentes museos. Las de la National Gallery de Londres se exponen siguiendo el dibujo que se conserva en la Biblioteca Vaticana en el que se precisa, con un número, el título y la localización de las unidades que lo conforman. A través de éste se ha podido hacer un montaje en el referido museo londinense presentándose las obras con una fiel organización retablística.

7.1. La dispersión del conjunto

Todo conjunto está constituido por un bloque de piezas que sustituyen una unidad definida por algún criterio. En el ámbito sacro el retablo y la decoración de espacios específicos forman amalgamas donde las diferentes unidades están trabadas por planteamientos arquitectónicos e iconográficos. En los palaciegos son comunes las ornamentaciones de espacios en los que los componentes no solamente pueden ejercer una finalidad decorativa sino que la temática obliga a formular complejas lecturas. El que se mantenga la integridad de los conjuntos a lo largo de las décadas no deja de ser una utopía pues es habitual su descoyuntura, encontrándose en esta situación en los museos. En éstos es habitual la existencia de piezas sueltas que se suponen, o hay constancia, que proceden de bloques desmembrados. Algún conjunto está repartido entre su lugar originario y el museo mientras que varias instituciones de este tipo pueden contar con piezas del mismo acervo. El estado de conservación, la falta de cohesión del conjunto, la pérdida de información y la problemática de la presentación de las obras son cuestiones que afectan a la museografía pero también a la historia del arte.

En 1771 se desmembró una de las obras más hermosas del trecento italiano, la *Maestà* del duomo de Siena, gran pala encargada a Duccio en 1308. Pintada al temple sobre madera por las dos caras constituye la obra maestra del artista. Sin embargo es muy difícil establecer con exactitud la organización de este impresionante cuadro de altar. La mayor parte de las tablitas, junto con la central, la *Maestà* propiamente dicha, se halla en el Museo dell'Opera del duomo, sin embargo el coronamiento fue mutilado, mientras que parte del remate y de la predella, tanto del anverso como del reverso, se halla en colecciones privadas y públicas: la National Gallery de Washington conserva cuatro paneles; la de Londres, tres; uno está en la Frick Collection de Nueva York; el *Encuentro de Cristo con la samaritana* se puede ver en el Museo Thyssen-Bornemisza, en Madrid.

En tres museos –los Uffizi de Florencia, la National Gallery de Londres, y el Musée du Louvre de París– se hallan las tablas que formaron parte de un conjunto realizado por uno de los pintores más interesantes del quattrocento florentino, Paolo Uccello. Se trata de tres temas representando la *Batalla de san Romano* llevada a cabo entre los florentinos, capitaneados por Niccolò Mauruzi

da Tolentino, contra los sieneses, con Bernardino della Ciarda a la cabeza. En realidad formaron parte, con otros tres desaparecidos, de la decoración de la «cámara de Lorenzo», en el palacio Médicis (inventarios de 1492). Con motivo de la venta del palacio a los Riccardi, las tres pinturas fueron trasladadas al Depósito mediceo, en donde se conservaron hasta la segunda mitad del siglo XVIII. La que puede verse en el citado museo toscano procede directamente del palacio florentino en donde entró entre 1769 y 1784, sin embargo las otras dos formaron parte de la colección Giraldi (Florencia), en la que las adquirieron los anticuarios Lombardi y Baldi en 1844. La conservada en la National Gallery está en el museo desde 1857 –minimizada por una restauración excesiva–, y la del Louvre ingresó en 1862 proviniente de la colección Campana, de la que proceden tantas piezas que lo enriquecen.

Las obras que decoraron el camerino del palacio del duque Alfonso d'Este en Ferrara, el cual formaba parte de una sucesión de habitaciones conocida como «Fabbrica dei Camerini y Camerini d'Alabastri», se encuentran repartidas por varios museos. Los relieves decorativos de mármol destinados a varias salas fueron encargados a Antonio Lombardo –uno lleva la siguiente inscripción en latín: «En 1508 Alfonso, Duque de Ferrara, construyó esta habitación para descanso y recreo»–, conservándose veintiocho de ellos en el Ermitage de San Petersburgo. Documentos y descripciones del siglo XVI han permitido hacer reconstrucciones, aunque dentro de la polémica. Las pinturas que adornaban las paredes son las siguientes: «Al lado izquierdo de la puerta que conducía al gabinete desde el dormitorio ducal, estaba *Baco y Ariadna* de Tiziano. A la izquierda de la pared larga, estaba la *Bacanal* [de Tiziano]. En el centro de esta pared estaba el *Festín de los dioses* de Bellini, y en su extremo *La ofrenda a Venus* de Tiziano. A continuación, en la pared del fondo había un cuadro de Dosso Dossi que, según la descripción del delegado papal [visita en 1598] representaba a varios dioses, entre ellos Vulcano. No ha sido posible identificar el cuadro de Dosso» (G. Cavalli-Björkman). El sucesor de Alfonso, César de Este, cedió el ducado al papado en 1598. En Roma los cuadros fueron depositados en el palacio del cardenal Pietro Aldobrandini. Las pinturas conservadas en España –se aprecian los números del inventario levantado por Gian Battista Agucchi en 1603–, fueron ofrecidas al cardenal Ludovisi en 1621. Son fielmente descritas en el inventario de la Casa Ludovisi (1633). En 1637 un miembro de la familia, príncipe de Piombino, las regaló a Felipe IV siendo embarcadas en Nápoles al cuidado del conde de Monterrey.

El festín de los dioses de Giovanni Bellini fue el punto de partida en la planificación del studiolo, encontrándose en el palacio en 1514 fecha de su realización. Se especula que el cuadro haya sido encargado por Isabel d'Este, quien lo regalaría a su hermano. En 1529 Tiziano intervino en el paisaje del fondo para adecuarlo a los de las composiciones que le acompañaban en el gabinete.

Después de pasar por la propiedad de Vincenzo Camuccini (Roma) y la inglesa del duque de Northumberland (Alnwick Castle), llega a la colección de Widener (1942) y consiguientemente a la National Gallery of Art de Washington tras su legado.

A Fra Bartolomeo en 1517 el duque le encargó una *Fiesta de Venus*: se hizo el boceto, sin embargo el artista fallece sin llevar a cabo la obra. El mismo año Rafael recibe el suyo: el *Triunfo de Baco en la India*, aunque tan sólo haría un apunte del que únicamente existen copias. El encargo que había recibido el pintor toscano se traspasa en 1518 a Tiziano, quien lo finaliza al año siguiente. Esta obra se conserva en el Museo del Prado. El *Triunfo de Baco*, pintura de Tiziano expuesta en la National Gallery de Londres (comprada en 1826), se le había solicitado a Rafael, muerto en 1520, por lo que la realizaría el artista veneciano, quien también ejecuta la *Bacanal*, obra que pasaría a propiedad del rey Felipe IV. En cuanto a la composición de Dosso Dossi no ha sido posible identificarla, probablemente sea la titulada *Tubalcano* (o *Alegoría de la música*) conservada en la colección Horne (Florencia).

La National Gallery of Art de Washington posee varias obras de El Greco, algunas procedentes de conjuntos españoles que han quedado mutilados, siendo, además, obras muy importantes en la trayectoria del pintor. La capilla de san José, en Toledo, está reducida, en cuanto a pinturas (1597-1598), al retablo mayor, con las representaciones de *San José y el Niño* y en el ático la *Coronación de la Virgen*, pues los lienzos de los colaterales desde 1908 no se encuentran en su lugar: *San Martín y el mendigo* (la capilla fue fundada por Martín Ramírez con la idea de establecer el convento de carmelitas descalzas, cosa que no se llevó a efecto), y la *Virgen con el Niño y las santas Inés y Martina*. Como indica Pérez Sánchez, «de modo vergonzoso, fueron vendidos y extraídos». Hoy es necesario contemplarlos en el referido museo americano en donde ingresaron procedentes de la colección Widener. Los patronos de la capilla se desprendieron de estas piezas con la intención de conseguir recursos económicos para que se dijeran en ella misas por sus almas. Recientemente Pita Andrade no ha dejado de llamar la atención sobre este hecho: «Por desgracia, 'in situ' sólo quedan (apenas visibles) los lienzos del altar mayor...(...). Los lienzos de los altares laterales desgraciadamente fueron vendidos...».

Otro conjunto alterado del que se han beneficiado los museos corresponde a una de las primeras obras llevadas a cabo en Toledo por El Greco: el retablo del convento de santo Domingo el Antiguo realizado entre 1577 y 1579. El hecho resulta más lamentable por cuanto se trata de un conjunto diseñado por el artista y ensamblado por Juan Bautista Monegro quien se encargó de la labor escultórica. Se trata de un mueble mutilado desde la segunda década del siglo XIX. Así, en 1827 el infante don Sebastián Gabriel de Borbón (muerto en 1875)

adquirió a la comunidad la *Asunción*, obra de gran tamaño con remate semicircular maravillosamente pintada. Aparece entre los bienes incautados al noble debido a sus actividades carlistas por el gobierno de Isabel II, los cuales fueron exhibidos durante cierto tiempo en el Museo Nacional de Pintura y Escultura, aunque parte le serían devueltos. En relación con este noble está la subasta con catálogo que se celebró en el Hôtel Drouot (París) en 1890 (*Collection du Prince Pierre de Bourbon Duc de Durcal; Tableaux provenant de La galerie de... D. Sebastian Gabriel de Bourbon...*). En una venta anunciada en Madrid en 1902 –el catálogo estaba firmado por el pintor Francisco Pradilla, ex-director del Prado, y Salvador Viniegra, por el momento subdirector–, aparece aún la *Asunción*, como también el *Retrato de un virrey de Nápoles* de Ribera (actualmente en Dallas), y *Cristo muerto con ángeles* de Rosso (Museum of Fine Arts de Boston). Después de un recorrido, el cuadro de El Greco formaría parte de los fondos del Art Institute of Chicago. Hay que tener en cuenta que de esta ilustre colección no fue a parar ninguna obra a los fondos estatales, únicamente algunas aparecerán en los museos públicos (como el del Prado) por medio de compra. Tal vez por los mismos momentos salió del convento la *Trinidad*, lienzo rectangular que remataba el conjunto. Por suerte, la adquirió en 1827 Fernando VII al escultor Valeriano Salvatierra, quien fue el intermediario en la venta al citado infante por lo que formó parte de las colecciones reales ingresando en el Museo del Prado en 1832.

Los santos que flanqueaban el mueble en la parte alta, la *Subida de la Virgen al cielo*, *San Benito* y *San Bernardo* también se dispersaron por entonces. El primero pasará al Museo del Prado en la segunda mitad del siglo XIX procedente del Museo Nacional de la Trinidad (donde figuraba como *San Basilio*). Por su parte, *San Bernardo* fue propiedad del infante don Sebastián, subastándose en Drouot (nº 20) en 1890, y posteriormente en 1908 (venta colección Cheramy). Entre una fecha y otra la valoración del cretense había pasado de 40.000 a 28.000 francos. Fue adquirido por Simon Oppenheimer, pero se le había perdido la pista: «no se ha vuelto a saber nada de él», indicaba Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición de El Greco celebrada en 1982, donde se precisa que está «en paradero desconocido», mientras que Pita Andrade (1999) lo cita como un «lienzo sin localizar». «No se tienen ulteriores noticias», se lee en la ficha correspondiente en *La obra pictórica completa de El Greco* (introducción de X. de Salas, biografía y estudios críticos de T. Frati), de Noguer-Rizzoli (1969, 1970). Una fotografía de la residencia de Otto Gerstenberg en Berlín, antes de la segunda guerra mundial, capta en una sala un cuadro colgado en la pared que por sus características debe corresponder al *San Bernardo* de El Greco. Se trata del coleccionista alemán (1848– 1935) más conocido de principios del siglo XX, y durante varias décadas fue un personaje muy influyente en los círculos financieros, convertido en 1892 en primer director de la empresa públi-

ca de seguros Victoria, que previamente había sido Sociedad de Seguros del Ferrocarril, en donde ingresó con veinticinco años. Interesado en la década de los noventa en dibujos de maestros antiguos y en grabados japoneses, se desprenderá de su colección, vendida separadamente –se identifican por una pequeña insignia de Victoria– en Suiza y dispersada. Interesado por la pintura francesa desde el romanticismo (Delacroix) y el realismo (Corot, Daubigny, Daumier, Courbet, Manet) hasta el impresionismo (Monet, Renoir, Sisley, Degas), contó con varios paisajes de Constable y un retrato de Reynolds, y también con obras holandesas (Ruysdael, Hobbema, Jan van Goyen, Steen, Van Ostade) aunque se desprenderá de ellas. Quienes han estudiado la colección de Gerstenberg indican que poseía «varios Grecos y Goyas». A su fallecimiento, la colección fue heredada por su hija Margarete Scharf. Parte fue depositada en la empresa Victoria, pero ardió durante un ataque aéreo. El resto, se supone que confiscado por los nazis, desde 1943 se almacenó en el búnker de la Nationalgalerie de la ciudad, saqueado por los rusos cuando entraron en Berlín (1945).

En el catálogo de la exposición que se celebró con obras del botín alemán en el Ermitage de San Petersburgo titulada *Tesoros ocultos al descubierto* (1995) se especifica que *El despertar* de Courbet ardió durante el referido ataque, pero «lo almacenado en el búnker del museo se salvó y posteriormente fue enviado a la Unión Soviética». Con motivo de esta exposición se presentaron las «Obras maestras impresionistas y otras importantes pinturas francesas» (subtítuto de la misma), apareciendo como ejemplares de la «antigua colección Gerstenberg/Schard, Berlín», un Daumier y tres Renoir. La obra de El Greco se debe conservar en uno de los museos rusos, casi seguro en el Ermitage. El nombre del cretense ha sido mencionado en alguna monografía última dedicada al expolio practicado por los rusos en Alemania y recientemente se ha citado el cuadro dando Rusia como lugar de ubicación (F. Marías).

El velo de la *Verónica*, del retablo que comentamos de Santo Domingo el Antiguo, pintado sobre tabla y sostenido por una artística pareja de angelotes, obra de Monegro, fue vendido en 1964 a la colección March, pudiéndose ver tanto en la exposición de El Greco del Museo del Prado (1982), como en la recientemente celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza (1999).

Si el lienzo de uno de los altares laterales de Santo Domingo el Antiguo se conserva para donde fue pintado, es decir, la *Resurrección*, el del otro, la *Adoración de los pastores*, se halla en la colección Botín, en Santander. No es extraño por tanto que Pita Andrade recalque que la primera obra esté «todavía en su sitio».

Los museos conservan conjuntos de gran envergadura procedentes de ámbitos sacros o palaciegos que por el gran número de piezas y la complejidad del ornato resulta controvertida su exposición. Un conjunto polémico es el del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro decorado en el siglo XVII bajo el rei-

nado de Felipe IV. La temática es variada: pintura de historia, retratos ecuestres, mitologías. La autoría, diversa: Velázquez, Zurbarán, Juan Bautista Maino, Jusepe Leonardo, Antonio de Pereda, Félix Castello, Eugenio Cajés, Vicente Carducho. La presentación de estas pinturas en el Museo del Prado ha corrido diversa suerte. De este modo, si hubo un momento en que se expuso la serie de *Los trabajos de Hércules* de Zurbarán en la galería central, posteriormente fueron relegados a la reserva, mientras que los retratos ecuestres de Velázquez se han presentado en las salas dedicadas a este artista y las pinturas de historia indistintamente en la galería central o/y en la rotonda de Carlos V, donde actualmente se pueden ver algunas, aunque *La rendición de Breda* acompaña al resto de cuadros del pintor sevillano. Con la reciente remodelación de las salas de Velázquez la *Rendición de Breda* y los retratos ecuestres se presentan independientemente en una de las salas destinadas a Velázquez e incluso el *Príncipe Baltazar Carlos a caballo* se ha elevado del suelo más de lo habitual procurando adecuarse a la altura de la sobrepuerta en la que se encontraba en el referido salón palaciego. El proyecto del Nuevo Museo del Prado contempla la reconstrucción del Salón de Reinos (en la actualidad formando parte del Museo del Ejército), con lo cual los Velázquez serán separados así como Zurbarán, Maino, o Pereda, de los que también hay representación en el edificio de Villanueva en pro de una fidelidad al histórico conjunto. Este criterio de devolver la vida al pasado, de reconstruir la historia en el marco de la institución museística, no deja de tener detractores. Nuevos dilemas se plantean ante tal ambicioso proyecto pero también otros retos, como el de la presentación de las pinturas para la Torre de la Parada, mitologías llevadas a cabo por Rubens y su taller.

7.2. El conjunto y la serie

La serie es un conjunto de piezas que están relacionadas entre sí y que se suceden unas a otras. Realizadas para ámbitos palaciegos, recintos sacros, instituciones oficiales o residencias particulares cuentan a menudo con complejos planteamientos iconográficos. La pintura se adapta a este tipo de obras donde la temática es tan importante como su función ornamental. Desmontadas de sus lugares originarios, las series han llegado a los museos en su integridad o parcialmente, a veces repartidas entre varios. Frecuentemente el número de elementos que la configura es considerable, por lo cual no siempre se exponen todos, o si se hace –incluso una selección–, llegan a repartirse por las paredes como individualidades. Desde el punto de vista de su presentación deberían mostrarse en bloque. Ahora bien, no siempre se conservan datos fidedignos sobre

la disposición originaria ni los museos tienen espacios aptos para mostrar unos conjuntos que a veces son de cierta envergadura.

Entre las series más simples contamos, por ejemplo, con los «apostolados», a menudo incompletos. Indudablemente, conviene mostrar las diferentes figuras con un carácter compacto. De un apostolado famoso como el de Rubens (realizado probablemente para el duque de Lerma hacia 1610) conservado en el Museo del Prado es interesante constatar que podemos ver finalmente todas sus tablas existentes expuestas en una misma sala, aunque en paredes opuestas tal vez para evitar la monotonía. Unos yuxtapuestos a otros, agrupados en correspondencia numérica, se presentan en el mismo museo los ocho apóstoles (hacia 1630) de Ribera. A estos juegos compositivos se opone el *Apostolado* de El Greco en su Casa-museo toledana, en una sosa presentación. También en el Prado están algunas tablas –de las diecisiete que conformaron la serie– llevadas a cabo por Rubens para servir como modelos a los cartones (lienzos) para los tapices encargados por Isabel Clara Eugenia para las Descalzas Reales de Madrid con la representación del *Triunfo de la Eucaristía* (1628).

Las dificultades expositivas de una serie por la reiteración temática e igualdad en las dimensiones se constata en una de las salas más desabridas del Louvre en que se exponen los veintidós cuadros de la *Vida de san Bruno* pintados por Le Seuer para la cartuja de París. Una espectacular serie de lienzos de gran tamaño (veinticuatro en total) es la conformada por el ciclo pintado por Rubens que narra apoteósicamente la dedicación a Francia por parte de María de Médicis, esposa de Enrique IV y madre de Luis XIII. Realizado para el palacio de Luxembourg, se ha reinstalado en el marco de las recientes remodelaciones del Louvre aunque también en una sala independiente.

No dejaría de ser incongruente la exposición de la serie de los *Doce trabajos de Hércules* de Zurbarán (Museo del Prado) si no se organiza en un contexto. Junto con pinturas de historia ejecutadas por diversos artistas (Velázquez, Zurbarán, Maino, etc.) y los retratos ecuestres de Velázquez forman parte del escenario del Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, importante conjunto de lienzos tanto por su impronta artística como por su trasfondo simbólico ligado a la monarquía española hoy dispersos por las salas del Museo del Prado y guardados en la reserva. La reconstrucción de ese ambiente emblemático en la actualidad ocupado por las colecciones del Museo del Ejército es uno de los proyectos del nuevo Prado.

Los conjuntos de «Los cartones para tapices» de Goya (palacio del Pardo, apartamentos borbónicos de El Escorial), expuestos en el Museo del Prado con identidad propia, no engarzados en su producción pictórica de la que el museo conserva gran número de ejemplares, se hallan repartidos en varias salas con cartelas explicativas sobre su precisa ubicación, siendo de lamentar la

no incorporación de los que se encuentran en la sede del Ministerio de Educación y Cultura, por no citar los que fueron robados y están en museos extranjeros.

Como ejemplo perteneciente a un museo extranjero es interesante que finalmente podamos ver en el Musée du Louvre, una tras otra, las tablas que formaron parte del studiolo del castillo de san Giorgio, encargadas por Isabel d'Este (1474-1539): Mantegna, *Marte y Venus, El Parnaso, Minerva alejando los vicios del Jardín de la Virtud;* Perugino, *Combate del Amor y la Castidad;* Lorenzo Costa, *Alegoría de la corte de Isabel d'Este, El reino de Comus.*

7.3. La pareja

La pareja es una tipología común en la pintura europea, especialmente en el ámbito de la retratística. El término francés «pendant» se emplea frecuentemente. Creada como una unidad, en los museos las dos piezas deberían exponerse juntas, incluso es posible que con una cartela común que las identifique. El visitante ha de cotejarlas por lo que sería inoportuno mostrarlas separadamente.

El díptico es un modelo indisoluble puesto que una montura unifica los dos paneles, siendo una tipología propia de los ámbitos flamenco y germánico durante los siglos XV y XVI, tanto para la representación del matrimonio como para la del orante teniendo a su lado la Virgen o una santa. Un ejemplo significativo es el díptico de Maarten van Nieuwenhove (Brujas, Hans Memlingmuseum), el único de los pintados de Memling que no ha sido desmembrado. Ahora bien, la pareja no siempre está agrupada pues es posible que las dos unidades se conserven en museos diferentes tras avatares de gusto y de mercado. Por ejemplo, el *Retrato de Felipe de Guevara* de la National Gallery de Washington forma parte de un díptico con la *Virgen y el Niño* que se halla en la Gemäldegalerie de Berlín. También hay que tener en cuenta que existen dípticos incompletos, es decir que sólo se conserva una unidad, tal ocurre con el panel representando un *Hombre joven,* del Museo Thyssen– Bornemisza (Madrid), pintado por Memling, obra que probablemente formó pareja con una Virgen desaparecida. Asimismo, los hay que originariamente fueron trípticos, así conformados al faltarles una pieza, la central habitualmente. Los retratos de *Tommaso Portinari y su esposa* (Nueva York, Metropolitan Museum) con la actitud de orantes hace pensar que dirigían sus plegarias hacia una Virgen con el Niño que debía corresponder a la zona central.

El retrato es una iconografía apta para la formación de la pareja de pinturas siendo en el ámbito de reyes y príncipes un elemento indispensable. En

el Museo del Prado se exponen juntos los retratos del matrimonio formado por *Don Diego de Corral y Arellano, oidor del Consejo Supremo de Castilla,* y *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós, con su hijo don Luis,* obras de Velázquez. En la National Gallery de Londres los de Jacob Trip y su mujer pintados por Rembrandt están también emparejados. A veces la pareja no está constituida por diferentes identidades sino que se trata de la misma persona, tal es el caso de la *Monstrua vestida* y la *Monstrua desnuda* (en el referido museo madrileño) pintadas por Carreño de Miranda, figura que corresponde a María Eugenia Vallejo.

Hay parejas que perderían gran parte de su carácter si se contemplaran separadamente, como *Las majas* de Goya (Museo del Prado): el espectador cubre a la desnuda con la vestida situada al lado y desviste a ésta simultáneamente.

A veces por motivos compositivos y tal vez para evitar la monotonía el museo separa a los dos miembros entre sí con una obra con diferente formato e incluso temática. Este planteamiento es el que hace que veamos en el Museo del Prado las dos *Vistas de la Villa Médicis de Roma* pintadas por Velázquez a ambos lados del gran lienzo con *San Antonio Abad y san Pablo.* En la Wallace Collection de Londres los retratos de un matrimonio pintado por Cornelius de Vos (artista flamenco) se sitúan a ambos lados de la *Anunciación* de Philippe de Champaigne (francés), donde también los de *Philippe Le Roy, seigneur de Ravels,* y de su mujer, realizados por Anton van Dyck, están disociados por un *Paisaje* de Rubens. En el Museo del Prado los retratos del emperador *Maximiliano II* y de su mujer, *María de Austria,* una hija de Carlos V (que forman pareja también en cuanto a las obras mismas) están alejados a causa del retrato, soberbio por otra parte, de la reina inglesa *María de Tudor,* todos pintados por Antonio Moro. A veces es una puerta lo que separa la pareja, como ocurre en el Prado con la pintada por Parmigianino representando a *Pedro María Rossi, conde de san Segundo,* y *Camilla Gonzaga, condesa de san Segundo con sus hijos.*

En algún momento los museos ofrecen «parejas forzadas», paisajes con alguna relación formal entre ellos, personajes con destinos comunes, etc. El origen regio de dos personajes ligados a la monarquía española permite emparejarlos a pesar de la diferencia cronológica: el retrato de *Carlos V,* pintado por Jakob Seisenegger (1532), y el de *Isabel de Valois,* reina de España (hacia 1560, realizado por Alonso Sánchez Coello) se exponen juntos en el Kunsthistorisches Museum de Viena. En el Museo del Prado dos reinas de Francia pintadas por Rubens, *María de Médicis* y *Ana de Austria,* se exponen actualmente juntas unidas aquí también por el azar.

7.4. El cuadro pintado por ambas caras

Existen obras pictóricas que están trabajadas por el anverso y el reverso pero instaladas en los museos el visitante tan sólo contempla una de sus caras al estar colgadas en la pared. Cuando tiene interés, una posibilidad de percibir lo que se desarrolla en la oculta es a través de una reproducción fotográfica asociada a la etiqueta que identifica la pieza, tal como apreciamos en algunas pequeñas tablas de la National Gallery de Londres. Ahora bien, si la pintura está realizada por un autor relevante se tiende a mostrarla íntegramente, aislándola del muro y colgándola de una bisagra, como se observa la *Presentación del Niño en el templo* de Stephan Lochner expuesta en el Museu Calouste Gulbenkian, tablita de la que se puede ver su reverso con los *Estigmas de san Francisco*. En ocasiones ocupa un lugar estratégico en la sala protegida por una urna al ser una pieza normalmente de reducidas dimensiones. Ahora bien, no solamente debido a la autoría es importante contemplar la obra íntegramente, sino por el hecho de que ambas caras suelen complementarse siendo habitual que el retrato se acompañe con una alegoría o con las armas del personaje. En un museo español, el Thyssen-Bornemisza, el *Retrato de hombre joven* realizado por Memling también tiene pintado su reverso (*Florero*) por lo cual está expuesto independientemente protegido en una vitrina, tal como el soberbio *Retrato de Francesco d'Este* (con su escudo de armas en el reverso) debido a Rogier van der Weyden (Nueva York, Metropolitan Museum). Así se exhiben en el citado museo británico el soberbio díptico Wilton (obra italiana anterior a 1400), y el cuadro de pequeño tamaño representando a *San Jerónimo*, pintado por Durero, ubicado en el centro de la sala para que se perciba el extraño paisaje cosmológico. Pequeñas tablas de El Bosco y de Durero se elevan en urnas transparentes sobre pedestales en el Kunsthistorisches Museum de Viena para que puedan ser vistas por los dos lados.

Los dípticos no siempre tienen trabajado el reverso, pero cuando sucede se suelen exponer desprendidos del muro, protegidos en una urna o simplemente por sencillas placas de metacrilato, tal como el extraordinario *Díptico Carondelet* pintado por Jan Gossaert (París, Musée du Louvre): en el reverso del retrato se representa una calavera y en el de la *Virgen con el Niño* su escudo de armas.

El tríptico es una obra formada por dos piezas abatibles y una fija en el centro. Hechos para espacios públicos y para el recinto más definido de la capilla privada –en la iglesia o en el palacio–, muchos han ido a parar a los museos y no siempre conservados en su integridad. Abiertos, las tres caras están trabajadas, ya sea con pinturas como mostrando en el centro una escultura o relieve. Cerrado, lo más probable es que las alas tengan pintadas sus caras ex-

teriores. Esta última circunstancia hace que el museo se plantee la necesidad de mostrar al público todas las secciones simultáneamente. En el Museo del Prado el famoso tríptico de *El jardín de las delicias* de El Bosco, tras su restauración está expuesto sobre un pedestal con las puertas ligeramente cerradas a fin de que puedan contemplarse sus caras externas pintadas.

A menudo el escaso espacio que hay entre la pared y el tríptico semi-abierto dificulta su total contemplación, por lo que los espejos en el muro enfrente de las alas, permiten verlas sin gran dificultad.

En algunos museos el tríptico está aislado del muro, dándosele al visitante la oportunidad de girar en su entorno, tal como vemos en el ejemplar pintado por Duccio (*Virgen con el Niño y santos*) que se expone en la National Gallery de Londres protegido en una vitrina y sobre un alto basamento. Con esta intencionalidad está expuesto el realizado por El Bosco (dedicado a las *Tentaciones de san Antonio*) en el Museu de Arte Antiga de Lisboa. No deja de resultar extravagante el montaje reciente en el Museo del Prado de dos trípticos unidos por la espalda, casi en el centro de la sala, obras maestras de El Bosco: el *Carro de Heno* y el dedicado a la *Epifanía*, tal vez con la intención de que puedan verse con facilidad las caras externas de las puertas.

Ahora bien, la presentación del tríptico se complica cuando falta alguna parte llegando a convertirse en un díptico. Así, como una pareja, están las puertas de un hipotético tríptico atribuido a Robert Campin (siglo XV) conservado en el Museo del Prado cuyos paneles representan a *Santa Bárbara* y al franciscano *Enrique de Werll con san Juan Bautista* (sala 58).

7.5. El pequeño formato

El reducido tamaño de las pinturas está ligado a su disfrute personal y a la facilidad de transporte, frecuentemente a su carácter devocional, apto para el culto en la capilla privada. La pintura flamenca del siglo XV con su técnica minuciosa se expresa no solamente en los complejos trípticos y polípticos sino que se caracteriza por la reducida dimensión de las obras. En cualquier caso, el pequeño tamaño se vio impulsado en el siglo XIX debido al sistema de trabajo a «plein air» que exigía trasportar los útiles fuera del estudio. Obras de gran tamaño están precedidas de minúsculos trabajos preparatorios: apuntes y bocetos encuentran en varios centímetros la máxima expresión del momento creador.

Uno de los handicaps en la presentación de este tipo de obras está en la amplitud espacial de las salas pues se pierden en altas y largas paredes. A pesar de todo, los cuadros de relevancia artística merecen exponerse independiente-

mente sin que deban complementarse desde el punto de vista espacial y compositivo. Un Jan van Eyck no tendría que estar acompañado en altura por otro cuadro ya que la fuerza que despide es tal que se basta por sí mismo y además haría que el visitante perdiera la concentración en la obra maestra. Por ello el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes expone sus dos Van Eyck cercanos pero no yuxtapuestos (*La Virgen de la fuente, Santa Bárbara*).

Un sistema apropiado para la presentación del pequeño formato es destacarlo sobre un soporte (placa de madera, metacrilato, etc.), tal como es común en muchos museos, últimamente en el del Prado en salas como las dedicadas a la pintura flamenca del XV. En el Nuevo Louvre pequeños cuadros como la *Cabeza de Cristo* de Antonello da Messina se presentan sobre este tipo de apoyo, al lado de otros adosados al muro directamente, pero no es el único ejemplo.

El pequeño formato no debe tener el mismo tratamiento espacial que otro tipo de obras. La vitrina es un recurso habitual para proteger la pieza adosada a la pared o exenta sobre un pedestal. Pero no sólo se usa para la pintura sino especialmente para exponer artes decorativas e industriales, y en general las llamadas artes del objeto. Ello es extensible para el material documental y bibliográfico. Incluso en los museos de reciente creación o remodelados se recurre a las cajas transparentes, como vemos por ejemplo en la nueva Gemäldegalerie de Berlín con los primitivos flamencos. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía delicadas piezas de Torres García (*Constructivismo universal*, 1930; *Objeto plástico/Forma 140*, 1929) están introducidas en pequeñas urnas de metacrilato arrimadas al muro, pero también los objetos y las esculto-pinturas de Picasso en el museo parisino que lleva su nombre o las esculturas pequeñas de metal y de yeso.

Si varias obras de pequeño tamaño encuentran cobijo en vitrinas colectivas, el manto protector del cristal, del plástico solidificado y la caja individual se utilizan para individualidades, dípticos y trípticos. Cuando el reverso también está pintado o hay alguna inscripción importante se desprenden del muro de tal manera que el espectador pueda transitar por su entorno. Un ejemplo interesante es la presentación del *Retrato de Portinari* (Nueva York, Metropolitan Museum) pintado por Memling también por la otra cara, obra expuesta en una caja transparente levantada sobre un plinto a la altura del ojo humano entorno a la cual el visitante puede girar. Al estar pintado también por las caras opuestas, el *Díptico de Jean Carondelet*, de Jan Gossaert (Mabuse), se presenta en el Musée du Louvre ligeramente separado de la pared, sobre una mesa de madera en forma de U invertida, dentro de una urna de metacrilato, pudiéndose ver perfectamente no sólo el retrato masculino al lado de la Virgen con el Niño sino en el reverso su escudo y una calavera.

En alguna ocasión la fama y la afluencia masiva de espectadores ha llevado a la protección de obras «vedettes», como sucede en el Louvre con la *Gioconda* a recaudo después de que fuera robada en 1911. Otra cuestión son las obras de gran tamaño, que también por temor al vandalismo son resguardadas en urnas. Así, el cartón de Leonardo representando la *Virgen, el Niño, santa Ana y san Juan Bautista* que se conserva en la National Gallery de Londres, desde hace unos años hay que verlo parapetado en un envase después de que recibiera un disparo y fuera restaurado. El temor al robo y a una acción agresiva sobre la obra llevó al Museo del Prado a mostrar el *Guernica* dentro de una inmensa urna escoltada, además, por personal armado de la Guardia Civil, tal como se vio en el Casón del Buen Retiro tras su llegada a España. Con posterioridad, en su contemplación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se mostraba al otro lado de una mampara de cristal, de la que salió tras su traslado a la sala 6 en 1996 donde está protegido por un cordón que impide la cercanía del público y vigilado por personal de seguridad.

La vitrina exenta tipo mesa y la adosada de idénticas características también son aptas para la contemplación del pequeño formato (pinturas, miniaturas...) a veces protegida de la luz por una cortina que el visitante tendrá que descorrer, según se aprecia en museos como la Wallace Collection de Londres o la Alte Pinakothek de Munich donde se conserva en una de ellas, entre otras obras, una preciosa tablita representando la *Virgen con el Niño* pintada por Mabuse. En el Musée Picasso se emplean estos muebles fundamentalmente para mostrar fotografías relacionadas con la obra pictórica y escultórica expuesta.

Una ocurrente solución para el pequeño formato es aprovechar el grosor del muro en cuyo canto cuelgan minúsculas pinturas, tal como se aprecia en el espacio dedicado a la pintura italiana del quattrocento en el Nuevo Louvre.

También suelen presentarse las obras pequeñas acompañadas de otras similares basándose en la común autoría e iconografía. El tablero sobre las cuales se exponen hace destacar las a veces minúsculas piezas. Por ejemplo, los cuatro bocetos de Murillo con el tema del *Hijo pródigo* se exponen en el Museo del Prado emparejados, y yuxtapuestos. En el Musée d'Orsay también son frecuentes los cuadros pequeños montados en altura, a menudo sobre el mismo tipo de cuarterones. Superpuestos a la pared, la pieza logra destacar evitando su pérdida visual en el conjunto de la sala. Su empleo es un ingenio interesante cuando las obras que hay en su proximidad le superan en tamaño, o para que el espectador concentre la atención. Así, en una de las salas de Goya del Museo del Prado los pequeños bocetos del *Prendimiento de Cristo* y de las *Santas Justa y Rufina* sobresalen de los tableros, a ambos lados del *Cristo crucificado*, obra de gran tamaño. Pero también dispone de ellos *Vuelo de brujos* y la hojalata con *Los cómicos ambulantes*. Un tipo de tablero entelado con marcos en gris haciendo jue-

go con el color del muro es el soporte para *La duquesa de Alba y la beata*, cuadro de pequeño tamaño, y el que unifica los dos cobres con miembros de la familia de Goya, mientras que el *Autorretrato* de 1795 destaca en una caja con idénticas características.

Cuando son los cuadros pequeños es probable que estén expuestos dos o más en el mismo panel, con el criterio de ser de un mismo artista (obras de Manet y Cézanne en el Musée d'Orsay), formar pareja, o por la necesidad de que se entablen comparaciones. En la Gemäldegalerie de Berlín dos e incluso tres cuadros minúsculos se agrupan en una misma superficie, pero también es el sistema seguido en el Nuevo Louvre para el pequeño formato, tal se constata en las tablitas de Antonello da Messina, de Rafael, etc. Este tratamiento es seguido en el Museo del Prado, aunque ocasionalmente, siendo de resaltar los tableros sobre los que destacan «primitivos» flamencos y los diseñados para las salas de pintura flamenca del XVII (temática de género), enmarcados como si de cuadros se tratara en cuyo interior se distribuyen las pinturas, resultando el planteamiento poco agraciado.

También es el criterio de la relevancia artística de la obra, siempre dentro del pequeño formato, lo que hace que el museo la dignifique con una superficie específica.

La forma de las planchas suelen ser cuadrada y rectangular. Los materiales diversos: madera, metacrilato, ya sea pintados –se llega a emplear el mismo tono que el del muro– o forrados de tela (seda, terciopelo) de la misma característica que la cubrición de la sala. En el Museo del Prado tienen un tono similar al de la pared, también en el Louvre, pero cuando se incorpora otro color resulta un peligro frente a la sobria valoración de la obra de arte. Los fondos de intensidad cromática pueden ser apropiados para el mármol pero no para cualquier tipo de paleta.

En el montaje de las salas dedicadas a las pequeñas obras maestras del renacimiento organizadas por Carlo Scarpa en 1955 en las Gallerie dell'Accademia de Venecia los cuadros que no tenían marcos antiguos se colocaron sobre fondos de tela de color neutro ajustados a paneles de madera.

Las salas de reducidas dimensiones son aptas para los pequeños formatos. En un museo como la Alte Pinakothek de Munich se presentan en la sucesión de gabinetes que jalonan el edificio diseñado por Klenze. Las minúsculas salas del Nuevo Louvre se prestan para este tipo de creaciones tan características del renacimiento flamenco y germánico y del XVII holandés. Aquí las obras españolas de mayor tamaño se exponen en un espacio de amplias dimensiones mientras que las reducidas, pero no por ello menos importantes, están distribuidas en salas pequeñas comunicadas entre sí, pero también es el sistema para las pinturas flamencas, holandesas y germánicas reorganizadas en los úl-

timos años y que no se ignoran en otros museos históricos como el Rijksmuseum de Amsterdam.

7.6. Alteraciones del tamaño

Es difícil para el visitante no especializado percatarse si la tabla o el lienzo ha sido modificado. No siempre el museo ofrece información en la cartela sobre este particular aparentemente de tipo técnico pero que puede incidir en la apreciación estética de la obra de arte y es fundamental para su valoración artística. El formato de los cuadros suele modificarse por diversos motivos. El gusto artístico influye de un modo notable, también la especulación pues recortados logran mayor beneficio económico, mientras que el ornato palaciego ha alterado gran número de lienzos.

El Museo del Prado conserva parte de un panel en el que se ha intervenido seguramente por motivos de estética, pero que es una de sus piezas más importantes por su calidad artística y por la rareza de obras de este pintor en las colecciones públicas, la única en España: la *Dormición de la Virgen* de Mantegna. Un detalle de la tabla se encuentra en la Pinacoteca Nazionale de Ferrara representando a *Cristo con el alma de María*. Sin embargo, la obra fue más amplia pero no se conserva la arquería que la remataba a ambos lados. Actualmente el Prado da cuenta en la cartela de su estado originario tanto mediante el texto como gráficamente. La fracción del Prado fue adquirida en la venta de Carlos I de Inglaterra (1649-1650), ingresando en las colecciones reales españolas entre 1650 y 1655.

A las tres tablas con la representación de la *Batalla de san Romano* de Paolo Uccello, repartidas en tres museos europeos, se les eliminó su remate originario curvilíneo y pasaron a ser estrictamente rectangulares con añadidos pertinentes.

Curiosamente el espíritu coleccionista de particulares y museos lleva a la persecución de los fragmentos a fin de completar al máximo la obra de la que se tiene alguna parte, dañada por razones ideológicas o de mercado. Un ejemplo significativo lo constituye los cinco trozos de un enorme *Calvario* que se conservan en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. El panel incompleto tiene unas dimensiones de dos metros de alto por cuatro de ancho y está realizado por Derik Baegert en la segunda mitad del siglo xv procedente de la iglesia de san Nicolau en Materna (Wessel), y seguramente fue descuartizado durante la Reforma. Es relevante la vehemencia con que el primer barón intentó recomponer el citado *Calvario* comprando las porciones. El primer fotomontaje de la obra lo llevó a cabo Kisky en 1952.

De gran número de obras tan sólo se conservan fragmentos, como hemos visto con el ejemplo anterior. De considerable tamaño es el óleo sobre lienzo (430x700, aproximadamente) representando *La familia Gonzaga en adoración de la Trinidad* pintada por Rubens (1604-1605), de la que se ha hecho una reconstrucción. Fue pintada para la iglesia de la santa Trinità de Mantua y se conservan trozos, al menos nueve, en el Museo del Palazzo Ducale, en el Kunsthistorisches Museum de Viena, en la Fondazione Magnani-Rocca de Parma...

Las obras en el marco del coleccionismo privado se recortaban o se ampliaban por motivos compositivos (encajar en una entrepuerta, cubrir la pared en su máxima extensión, adecuar el formato a las características de la sala, etc.). Cuando se trata de pintura sobre lienzo es posible detectar el añadido a través de la costura, del cambio tonal y de ejecución, muy visibles en algunos casos. Prueba de la facilidad con que esta acción ocurría es que en la crítica que se hiciera a la Galería de Pintura del Stallburg en Viena en el siglo XVIII se diga que «se remienda, se agranda y se corta a capricho».

Hay que tener en cuenta que las ampliaciones normalmente corresponden a otro momento, pero incluso si tienen similar cronología con el original el modo de extender el pigmento denota una ejecución diferente. No suelen afectar a la idiosincrasia de la obra, siendo meros añadidos de paisaje, cortinajes, algún elemento arquitectónico, etc. Sin embargo, no siempre resulta ser una cuestión baladí. La aplicación de los rayos X permite detectar perfectamente las transformaciones, siendo una herramienta de trabajo muy importante, no solamente para analizar el soporte sino también las características de la pincelada.

Conocidas son las obras de Velázquez que para ajustarlas a su destino en el Salón de Reinos (palacio del Buen Retiro) se les añadieron bandas (retratos ecuestres de *Felipe III, La reina Margarita de Austria* y *La reina Isabel de Francia*). Del mismo autor, el enorme lienzo representando a *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño*, también en el Museo del Prado, se convirtió en un cuadro rectangular cuando originariamente tenía el medio punto como remate. El lienzo en que Rubens pintó la *Inmaculada* (Museo del Prado) también fue transformado en rectangular entre 1656 y 1669. Con añadidos laterales es el cuadro en que se representa a la *Infanta doña Margarita de Austria*, considerado de Mazo, mientras que una banda añadida en la parte superior prolongó el *Retrato de la reina doña Mariana de Austria*, también conservado en el museo madrileño.

Un ejemplo relevante de una ampliación que afecta de un modo espectacular a la composición primitiva y además está realizada por el mismo autor es la *Epifanía*, obra que Rubens pintó en 1609: expuesta al año siguiente en el Gran Salón de los Estados de Amberes, en 1612 el magistrado de la ciudad se la ofreció al ministro de Felipe IV, Rodrigo de Calderón; en 1623 fue compra-

da por Felipe IV en la almoneda del ministro caído en desgracia, en cuyas colecciones la vio su autor durante la segunda visita realizada a España en 1628, momento en que la repinta y la amplía por el borde lateral derecho y superior incorporando nuevos personajes, él entre ellos.

En otras ocasiones es el deterioro lo que lleva a la alteración del formato. Así, *Las hilanderas* de Velázquez corresponde a un lienzo modificado en sus orillas y en la parte superior donde se incorporó un fondo arquitectónico en el siglo XVIII tras, probablemente, el incendio del Alcázar en 1734. Asimismo a causa de este desastroso acontecimiento la franja superior del *Retrato de Felipe II a caballo* de Rubens es un añadido (Museo del Prado).

Como hemos indicado en el caso de Mantegna, son comunes los fragmentos de una misma obra repartidos en varios museos. En cuanto a la escultura, del *Caballero Rampin* (h. 540 a. C.) la cabeza se conserva en el Musée du Louvre mientras que el cuerpo del jinete se encuentra en el de la Acrópolis de Atenas. Excepcionalmente algunas piezas logran recomponerse gracias al acuerdo entre instituciones. Por ejemplo, en la escultura de piedra neo-sumeria de *Ur-Ningirsu, hijo de Gudea*, que se encuentra en el Metropolitan Museum de Nueva York (fue adquirida en 1947), la cabeza pertenece al museo americano y el resto del cuerpo al Louvre: las partes se unieron en 1974 tras un acuerdo, de tal manera que la escultura se expone completa en cada museo durante un período de tres años, alternándose.

7.7. Los marcos

El marco es el cerco donde se encaja una pintura. Se trata de un elemento protector. Contribuye a impedir el abarquillamiento o el alabeamiento del soporte de madera y asegura el lienzo clavado o grapado en el bastidor. Este recuadro facilita colgar la obra con mayor seguridad. Unas frases de Felipe II muestran la preocupación del monarca por proporcionar tableros a las telas que debían colgarse en El Escorial: «Que se hagan luego marcos, como hoy se acordó, para todos los lienzos que no los tienen,... y ha de hacerse el primero el Juicio de Tiziano, que hoy vimos, porque está mal tratado, y como se fueran poniendo los marcos se han de ir colgando por las paredes de los lados de la iglesia, tan altos del suelo que cuando se barra y riegue, no se salpiquen los lienzos que les haría mucho daño». Los inventarios reales no marginan en la descripción de la obra el hecho de tener o no marco. En la testamentaría del rey Carlos II (1701-1703) se nombran las pinturas con marcos tallados y dorados, también negros, es decir, de ébano. En el plano del coleccionismo español sabemos que un artista como Velázquez, pintor y ayuda de cámara de Felipe IV,

dispuso tallar marcos dorados para los cuadros que debían ornamentar la sacristía de El Escorial de cuya colocación era responsable (1656). En la documentación de los museos desde su fundación hacer marcos o cambiar los deteriorados es una preocupación constante. El Museo del Prado está inundado de marcos de imitación, siendo la casa Cano continua referencia. El carácter funcional del marco también se constata en que es aquí donde tradicionalmente se ha venido colocando la información sobre la obra. En los años ochenta del siglo XVIII ante la preparación de la Grande Galerie del Louvre como espacio expositivo se plantea la necesidad de enmarcar pinturas y colocar en el marco el nombre del autor y el título.

El marco también tiene una connotación ornamental y sus características estilísticas llegan a incidir en la apreciación de la obra de arte, permite la concentración del espectador o le distrae, siendo a veces interesante el choque linguístico o por el contrario un auténtico agravio al simple disfrute de la obra pictórica.

Hay marcos que van más allá de valores ligados a la protección de la pintura y al ornamento. A veces la estructura que acoge la labor pictórica es una continuación de la arquitectura pintada, en un soberbio trampantojo, tal como se advierte de la pala de San Zeno (1454) de Mantegna (Verona, San Zeno) y del tríptico de Giovanni Bellini representando a la *Virgen con el Niño entre los santos Nicolás, Pedro, Benedicto y Marcos* (1488) conservado en Santa Maria dei Frari (Venecia). Espectacular es el marco de *El corazón de los Andes* (1859), enorme lienzo (168x302.9) pintado por Church (Nueva York, Metropolitan Museum of Art). En su instalación en la Metropolitan Fair in Aid of the Sanitary Commission (destinada a recaudar fondos para el ejército de la Unión), en abril de 1864, se tenía la impresión de observar la pintoresca vista a través de «la ventana de un palacio o desde la terraza de un castillo» (tal como advirtió un periodista del momento), con el cortinaje descorrido. La exposición en la parte superior de retratos de hombres ilustres, con George Washington en el centro, insistía en la idea del paisaje como identidad nacional (aunque sea suramericano).

El marco de época llega a formar un todo con la pintura. El cuadro se revaloriza cuando posee el marco original, lo cual incide en su cotización en el mercado. En los museos la mayoría de los cuadros no tienen los marcos originales. Han ido siendo sustituidos por deterioro y por las alteraciones del gusto. Fueron frecuentes en el Museo del Prado los cambios, tal como se deduce de las decisiones anuales a lo largo del siglo XIX y fundamentalmente durante el primer tercio del siguiente. Algunos lo tienen, como el *Retrato de Lucrecia di Baccio del Fede* pintado por su marido, Andrea del Sarto, tablero que lleva una guarnición recorrida por fragmentos de nácar. Recientemente ha ingresado

una *Alegoría de la Caridad* de Francisco de Zurbarán con su marco original. Espectacular, dentro de la ornamentación rococó, es el que acoge el *Retrato de Luis XIV* realizado en 1701 por Rigaud (Musée du Louvre), y aún más el que ha restaurado recientemente el Prado que encierra el *Retrato de Luis XVI* (hacia 1779) pintado por Antoine-François Callet: se trata de un suntuoso marco que lleva en la parte superior una espectacular moldura en la que campean las armas de Francia y de Navarra en el interior de una enorme cartela circundada por el collar de la Orden del Saint-Esperit y rematada por la corona real; en la zona inferior destaca una cartela convexa en la que se especifica que la obra fue donada por el rey al conde de Aranda, embajador de la Corte de España, en el año 1783.

Muchos marcos antiguos no se corresponden cronológicamente con las pinturas. El del *Retrato de Edward Grimston* de Petrus Christus (Londres, National Gallery) no pertenece al siglo xv sino al xvii, siendo, además, inglés. En el mismo museo, *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck tiene un marco de roble del gótico revival. Pero también se ven marcos antiguos, o de imitación, ciñendo pinturas contemporáneas.

Entre 1945 y 1948 en las Gallerie dell'Accademia de Venecia los marcos que no eran originales fueron retirados, en el momento en que hicieron desaparecer tapicerías, «boiseries» y decoraciones de estilo. El interés que este museo concedió a la autenticidad hizo que en 1955 con motivo de la reestructuración de las salas IV y V dedicadas a las pequeñas obras maestras del renacimiento, debida a Carlo Scarpa, las pinturas con marcos antiguos se presentaran directamente sobre la pared, mientras que a las demás se les confirió fondos de tela de tono neutro colocados sobre tableros pintados.

Por otra parte, son abundantes los marcos fuera del contexto del cuadro, imágenes de desolación en las tiendas especializadas: son retirados por deterioro, deficiente estado de conservación y por cambios de gusto. A veces prevalecía el valor concedido a la pintura, otras era el marco lo que llamaba la atención. A mediados del siglo xx se revaloriza el marco antiguo, en gran medida por su impronta decorativa siendo aprovechados para otras pinturas –incluso la contemporánea– pero también para encuadrar espejos. En la actualidad los marcos de época suelen alcanzar precios elevados, aprovechándose como tales o manipulados a fin de ajustarlos al formato de la pintura. De hecho, existe un mercado del marco, tanto antiguo como de imitación. También hay que indicar que gracias a la restauración –incluso en el ámbito de los propios museos– se recuperan marcos antiguos y se detiene el proceso de degradación, dándoles un valor del que hace unos años carecían.

El marco llega a constituir una prolongación de la obra pictórica. Entre los primitivos flamencos es posible que la composición continúe en los listones, fun-

damentalmente en el inferior en el cual se desliza el manto de la Virgen o se representan flores con un claro significado mariano (*Virgen con Niño*, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian) También es interesante el *Retrato de mujer-Sibylla Sambetha* (Brujas, Sint-Janshospitaal) pintado en 1480 por Hans Memling pues coloca sus manos sobre el marco en el cual resbala una filacteria.

El marco puede ser aprovechado para ofrecer información sobre la obra. Son significativas las inscripciones que a menudo contribuyen a un mejor conocimiento de ésta, e incluso pueden ser la clave para resolver algún aspecto. El artista utiliza en algunos casos el marco para firmar, fechar, identificar un personaje relevante, etc. Un ejemplo soberbio corresponde a la pala de la *Adoración de los magos* (1423) de Gentile da Frabriano, que procedente de la iglesia de Santa Trinita de Florencia se expone en los Uffizi. Entre las obras italianas podríamos mencionar el minúsculo cuadro de Simone Martini con la representación de Cristo encontrado en el templo (Liverpool, Walker Art Gallery), firmado en la parte inferior del marco («SYMON DE SENIS ME PINXIT SUB A[NNO] D[OMINI] MCCCXLII»). En la National Gallery de Londres *El hombre del turbante* –considerado por algunos autorretrato– que perteneciera a la célebre colección Arundel, es una obra que está firmada en el marco, original, de las pocas del xv que se conservan con estas características: «JOH(ann)ES DE EYCK ME FECIT AN(n)O MCCCC, 33, 21. OCTOBRIS». Se trata de una inscripción situada en el listón inferior, pintada, aunque aparente que está grabada en la madera, mientras que en el borde superior, en griego y no en latín, figura «Como yo puedo». O sea, siguiendo un proverbio flamenco «Como yo puedo, y no como a mí me gustaría». También de una gran delicadeza de ejecución es el cuadrito con *La Virgen de la fuente* (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), firmado y fechado en las partes alta y baja del sencillo marco primitivo. El *Retrato de Margarita van Eyck* (Brujas, Musée Groninge) tiene dos inscripciones, una en la parte superior, en la que se le identifica y la obra se fecha, y otra en la baja en la que se especifica su edad («mi esposo Juan me ha terminado en el año 1439 el 15 junio/ yo tenía treinta y tres años»), aunque seguida de la divisa de Van Eyck («ALS IKH KAN»). La inscripción está pintada con tal destreza que parece incisa. El *Díptico de Jean Carondelet*, pintado en 1517 por Jan Gossaert (Musée du Louvre) cuenta con sus marcos originales recorridos por inscripciones en que se informa, entre otros datos, sobre el año de realización y el autor.

A veces en los marcos aparecen las armas correspondientes al personaje o a la familia, o bien al propietario de la obra, y permiten la identificación del representado. El Maestro de la Guilda de san Jorge pintó a Jan de Mol alrededor de 1490-1498 identificándole con una inscripción en el marco: «En este año 1498, en el último día de Mayo, nuestro padre Jan de Mol murió, un leal

amigo», consta en un cuadro conservado en la Courtauld Gallery de Londres. Muy interesante es un marco del siglo XIX correspondiente al *Retrato de Henry A. Rowland* (1897) pintado por Eakins (Andover, Massachusetts, Addison Gallery of American Art, Philips Academy): a lo largo de la moldura –uno de los cinco marcos excéntricos que llevó a cabo– el artista hizo diseños, fórmulas y signos matemáticos en torno a la luz y a la electricidad relacionados con la actividad del investigador, por él proporcionados.

Una de las variantes de la tipología pictórica denominada «el cuadro dentro del cuadro» consiste en la aparición de dos marcos, el real, que define el cuadro, y el ilusorio, pintado por el artista. La parte baja es aprovechada para la firma o la representación de un motivo, tal vez flores o, en el ejemplo del *Retrato de cartujo* de Petrus Christus (Nueva York, Metropolitan Museum of Art), la firma y una mosca («PETRUS.XPI.ME.FECIT.Aº.1446»).

En los cuadros pintados por David Teniers representando interiores alusivos a la colección de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en su palacio de Bruselas, realizados a mediados del siglo XVII (hay dos fechados en 1651 y 1653), como vemos en los dos ejemplares de la Alte Pinakothek de Munich, en el del Museo del Prado, y en el del Museo Lázaro Galdiano (Madrid), los autores de las obras están identificados por medio de su nombre inscrito en el marco. Aunque, como se ha precisado, no siempre la atribución es correcta, muchas han llegado a nuestros días sin necesidad de variarla. Sin embargo, hay que indicar que tal vez el nombre de los artistas sea un añadido del propio Teniers, nombrado por el archiduque Pintor de la Corte en 1651 –era conservador de su colección desde 1647–, pues se aprecia cómo en los marcos ocultos por figuras el nombre aparece en su parte superior y no en la baja como ocurre en general en las vistas de estos interiores. Es significativo, por ejemplo, que en el ejemplar del Prado, el nombre de Gourgon (Giorgione), autor de *Los tres filósofos* (hoy en el Kunsthistorisches de Viena), figure en la moldura alta mientras que en una de las versiones de la Alte Pinakothek aparezca en la baja. Asimismo, en el lienzo conservado en el Museo Lázaro Galdiano mientras los autores están identificados en la parte inferior del recuadro, allí donde éste se oculta total o parcialmente el nombre aparece en la superior, como vemos, por ejemplo en el Fetti ocultado parcialmente por el brazo derecho del propio Teniers (*La parábola de los ciegos*), el G. Bassano (*Cristo con la cruz a cuestas*), o en los cuadros, obstruidos en parte por otros, de Pordenone (?) (*Retrato masculino*), taller de Tintoretto (*El dux Niccolò da Ponte*), o Correggio (?) (*La toilette de Venus*). En la versión del Museo del Prado, el sombrero del archiduque tapa la zona baja del marco de un *Retrato de un joven tocado*, por lo que el nombre de su autor –Leonardo da Vinci, actualmente posible obra de Cesare da Sesto– se inscribe en la superior.

En un grabado que da cuenta de la sala de los italianos en la galería de Düsseldorf, instalada en 1756, aparecen en los marcos, en la parte superior, los nombres de los autores y el número del inventario.

Desde mediados del siglo XIX se fue abandonando el tipo de marco dorado con varias molduras y retorcidas formas por los planos, monocromos o policromados, tallados a menudo por los propios autores de las pinturas: Whistler y los prerrafaelitas británicos, como Dante Gabriel Rossetti, y entre los alemanes Arnold Boecklin y Franz von Lenbach. De Stuck es famosa su *Salomé* también por el ancho marco, donde firma, mientras que una de las obras más famosas de Klimt, *Judit I* (Viena, Österreichische Galerie), pintada en 1901, posee su marco original en que se identifica el tema («JUDITH UND HOLOFERNES»), aunque siempre se le ha designado como Salomé. El simbolismo concedió extraordinaria importancia al marco. Obras de Gustave Moreau, Alexandre Séon, Armand Point, Henri Gerveux, etc., tienen marcos de extraordinario valor ornamental, tallados, y a veces con incrustaciones de marfil u otro material rico. A menudo los marcos aparentan virtuales prolongaciones de la tela o de la tabla, tanto desde el punto de vista ornamental como iconográfico. La obra titulada *La luna*, de Gustave Adolphe Mossa, tiene un marco con forma circular (marfil, terciopelo azul) que incide en la temática cósmica de la obra.

En las «Pinturas negras» realizadas por Goya sobre los muros de la Quinta del Sordo, las composiciones tenían marcos de madera con molduras, como si se tratara de cuadros al caballete, según se advierte de los clichés de Laurent. Parecida solución se aprecia en las de la Sala Capitular del Aula Dei de Zaragoza, donde también trabajó el pintor aragonés.

Algunos artistas del post-impresionismo hacen extensible al marco su labor pictórica. Un ejemplo significativo es Seurat quien continúa en esa superficie su obsesión por las relaciones de los colores. Pero en su actividad el creador francés juega con el trompe-l'oeil y ciñe las superficies con bordes pintados cual marcos ficticios (*Étude d'ensemble de l'île de la Grande Jatte*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art; *Port-en-Bessin, les grues et la percée*, Washington, National Gallery of Art; *Port-en-Bessin, entrée de l'avant-port*, Nueva York, Museum of Modern Art, etc.). Ciertos lienzos tienen bandas por las dos orillas y no en su contorno (*Petite esquisse pour Poseuses*, col. part.). Algunas de estas cintas están pintadas posteriormente, como en *Paysage, l'île de la Grande Jatte*, obra de 1884 con el borde realizado hacia 1888-1889, o en *Temps gris à la Grande Jatte*, de 1886-1887, con los contornos del referido período.

Estas bandas de pintura divisionista enlazan el lienzo con el marco, también pintado con la misma paleta y donde se continúa con las mismas inquietudes en torno al color y la luz en relación con la distribución realizada sobre la tela y como ampliación del falso marco (*Port-en-Bessin, l'avant-port (marée haute)*,

París Musée d'Orsay; *Le Crotoy, amont*, Detroit, Detroit Institute of Arts). La autenticidad de algunos marcos ha sido puesta en duda (*Chahut, étude*, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery). Es significativo el cuadro *Cirque*, del Musée d'Orsay, en cuyo perímetro Seurat ha pintado un falso marco de azul intenso que ciñe la famosa composición predominantemente con ocres: su encuadramiento ha sido considerado por unos (Félix Fénéon) auténtico, mientras que está por otros en discusión. En el reverso, en un ángulo aparecen las siglas «P. S.» también en azul por lo que se duda si Paul Signac lo ha acabado o pintado, o bien que la obra –incluso el marco– le pertenezca.

Hay constancia por parte de la crítica del momento de la curiosidad que despertaban los «cadres sombres» de las obras de Seurat –en particular los de sus paisajes– aunque no hay seguridad de que se refieran a los marcos de madera o a los falsos. Con motivo de la exposición de 1891, Pissarro manifestó su disgusto ante las piezas de Seurat aduciendo esta peculiar incorporación: «Tous ses tableaux son encadrés de couleurs chromatiques dont l'ensemble fait une tache bleue ou violette très désagréable et inharmonieuse selon moi; cela fait un peu l'effet de la peluche». Es interesante apreciar cómo en la exposición en que artistas actuales interpretan obras del pasado celebrada en la National Gallery de Londres (2000) una versión de las *Bañistas* de Seurat realizada por Howard Hodgkin (nac. en 1932) lleva el marco ostensiblemente pintado con cortas pinceladas insistiendo en uno de los aspectos más interesantes del modo de trabajar del pintor francés.

Vincent van Gogh –quien consideraba un cuadro sin marco como un «objeto en bruto, inacabado»– cuidaba mucho poner a sus lienzos el marco que creía adecuado, en alguna ocasión ficticios, como en las copias que hace de estampas de Hiroshige (*Japonaiserie, puente bajo la lluvia* y *Árbol en flor*, finales de 1887, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh), en cuyos marcos la caligrafía insiste en su admiración hacia lo oriental. En las cartas a Théo habla frecuentemente de esta cuestión: «Le falta tan sólo un marco –le dice al referirse a un obra– calculado expresamente en azul real y oro, ese modelo con la bandeja azul y la varilla exterior oro; aunque en caso de necesidad el marco podría ser en felpa azul; pero vale más pintarlo». El único marco original en el que ha intervenido el artista que se conserva es el que se expone en su museo de la capital holandesa, no en vano protegido por una urna. Se trata de *Naturaleza muerta con limones y membrillos*, pintado en París en 1887: los amarillos del lienzo se prolongan en el marco donde unas líneas entrecruzadas proporcionan cierto exotismo.

Futuristas como Balla no marginaron las posibilidades espaciales que confiere el tratamiento pictórico del marco, integrando así el cuadro al ambiente según una de las premisas de la estética italiana (*Iniezione di futurismo*, h. 1918).

Los artistas de las vanguardias continúan trasladando el carácter ilusorio de la pintura al marco, a menudo ficticio, recorrido por los colores que emplean para la composición y en los cuales a veces sitúan el título, tal como vemos en uno de los representantes del Synchromism americano, Morgan Russell: A LA FORME. ORANGE, son palabras que aparecen en la parte inferior del marco de un cuadro muy influido por los Delaunay pintado entre 1913-1914 (Nueva York, Albright-Knox Art Gallery). Artistas seguidores del cubismo y del futurismo tienen cuadros donde el marco se integra en la creación pictórica, como *Helgoland* (1923), del pintor rumano Arthur Segal, autor también de *La vida terrenal del artista (El pintor)* (1921) donde la decoración de la guarnición coincide con las líneas de los compartimentos en que se desarrollan historias autobiográficas.

Otros artistas no quisieron poner límite a la creación pictórica a fin de no concebirla como un hecho independiente de la arquitectura. Así, Piet Mondrian consideraba el marco un obstáculo dentro de su estética de la nueva plástica. Los cantos del cuadro quedan de este modo visibles, es decir, la tela ajustada a los listones del bastidor, imbricando el cuadro al plano arquitectónico a través de un tablero sobre el que el lienzo se asienta. El artista holandés indicó poco antes de fallecer: «Que yo sepa, he sido el primero en disponer el cuadro delante del marco en lugar de dentro. Me había dado cuenta de que el enmarcado generaba a menudo una sensación de tercera dimensión, de que frecuentemente le da una impresión de profundidad. Así que cogí una tabla lisa y monté el cuadro encima».

Cuando Peggy Guggenheim inauguró su galería en Nueva York, Art of This Century (1942), la única condición que puso a Kiesler fue la de exponer los cuadros sin marcos. Sin embargo, el crítico E. A. Jewell en *New York Times* indicaba el gusto específico por este tipo de presentación por parte del diseñador-arquitecto austriaco: «(...) No se usan marcos porque según Kiesler [...] las pinturas con marcos colgadas de la pared pasan a convertirse en objetos decorativos, sin vida ni significado [...]. El marco es un símbolo y un agente de una artificial dualidad entre 'visión' y 'realidad', o 'imagen' y 'entorno', una barrera artificial alrededor, que marca las fronteras entre el mundo en el que el hombre habita y el arte. Esta barrera debe ser disuelta».

Con frecuencia se presentan las obras pictóricas de las últimas tendencias sin marco, o bien con una simple caña o moldura plana que impida el deterioro de los bordes. Clyfford Still, del expresionismo abstracto americano dentro de la tendencia del espacialismo cromático, liberó sus telas de todo cerco: «Era intolerable –decía– verse detenido por el borde de un marco; había que aniquilar una prisión euclidiana, repudiar sus implicaciones autoritarias...».

Se conocen los autores de algunos marcos, que ya forman parte de la obra. Así, el que ciñe *Sur la plage* de Manet, obra de 1873 (París, Musée d' Orsay) –se

trata de un marco lacado tipo «art deco»– fue realizado por Legrain para su propietario, el mecenas Jacques Doucet a comienzos de los años veinte del siglo xx, quien había ejecutado otros marcos y relieves para su apartamento de la avenida du Bois.

7.8. La protección del cuadro

Tal como se aprecia en los gabinetes de pinturas y en la documentación de las colecciones los cuadros podían cubrirse con cortinas. Se trata de una medida empleada para proteger del polvo y de la luz la pintura, en las grandes colecciones especialmente las que se consideraban más importantes. Este sistema también formaba parte del misterio al iniciarse el visitante en la contemplación. Como indica Pérez Sánchez, contribuye a la existencia de «cierta ritualidad en ocasiones de visitas de personalidades importantes».

Las obras juzgadas impúdicas debido al desnudo consta que eran veladas con telas, como indican algunas fuentes literarias, Mancini (*Considerazioni sulla pittura*) entre ellas. Así, las desnudeces del *Juicio de Paris* pintado por Rubens debieron motivar el encargo en 1653 al tapicero Goatens de «una cortina de damasco carmesí con sus cordones de seda», no en vano Casiano del Pozo habla de la costumbre de cubrir los desnudos de los cuadros del Cuarto Bajo al paso de la reina. También obras de Tiziano como la *Bacanal* y la *Ofrenda a Venus* (después en las colecciones reales españolas) tenían esta protección cuando se encontraban en la colección Ludovisi, según el inventario de 1633: las cubría una «banchinella di Taffeta rosso in Merletto d'oro attorno e fioche i cordone». En la testamentaría del rey Carlos II (1701– 1703) se menciona entre los bienes del Alcázar «ottra pinttura de Benus y adonis en ttabla con su marco de pino dorado y su Corttina de tafetan verde de vara y quartta de largo y mas de Vara de Ancho...».

En los cuadros pintados por David Teniers el Joven a mediados del siglo xvii en los que se representa la *Galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas*, apreciamos cómo algunos estaban protegidos con cortinas. Están descorridas para que las composiciones puedan ser vistas ya sea por el propietario como por sus acompañantes aun siendo conscientes de que no son absolutamente fidedignos estos gabinetes. Son tejidos verde hierba y rojo salmón que cuelgan de la parte superior del marco o descansan sobre el cuadro cuando no está colgado en la pared. Estos paños cumplen la función de proteger las obras de las impurezas del medio ambiente por lo que se supone que reciben una apreciación especial en el contexto de la colección. En el ejemplar de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas (1651), de los veintinueve cuadros

expuestos, todos italianos, el único que tiene protección, un cortinaje –verde, deslizado hacia la derecha–, es el que representa a *Santa Margarita*, obra que aparece descolgada, con la tela rosácea cubriéndola parcialmente, aunque siempre en una posición preeminente, en los ejemplares de Viena (Kunsthistorisches Museum), de la Alte Pinakothek de Munich y de Petworth House, The National Trust (fechada en 1651); también en el del Museo del Prado, con una tela azulada. Se trata de un cuadro que lleva la inscripción «RAFAEL VRBINO» en el marco, obra considerada actualmente de taller y que se conserva en el Kunsthistorisches Museum, en donde se guardan gran número de cuadros de la colección del que fuera gobernador de los Países Bajos. Perteneciente a la colección veneciana de la familia Priuli, uno de sus miembros, el procurador de San Marcos, Michele Priuli, se vio obligado a venderla. Importantes coleccionistas como lord Arundel y el III marqués de Hamilton y I duque, desde 1643, de ese título, desearon poseer el Rafael, a «cualquiera que sea su precio» (Hamilton), el cual finalmente entra en la colección del último, figurando en primer lugar en el inventario de 1645. Leopoldo Guillermo adquiere la colección del noble inglés entre 1649 –año en que aquel muere ejecutado– y 1651. También tenía la referida obra italiana una altísima estima por parte del archiduque de Bruselas, como lo demuestra Teniers al ubicarla siempre en zonas muy visibles. El Musée du Louvre cuenta con la primera versión del Rafael, no obstante también de taller (1518), con variantes con respecto a la obra de Viena.

En el gabinete de pinturas que se expone en Viena, otros cuatro cuadros, de la admirada escuela veneciana, tienen cortinaje de protección, también descorrido. Uno de ellos corresponde al *Retrato de Fabrizio Salvaresio*, firmado y fechado por el muy estimado Tiziano y que también puede verse en el Kunsthistorisches de Viena. El compañero, otro retrato, el del arquitecto, pintor, orfebre, filólogo y coleccionista *Jacopo Strada*, del mismo autor y asimismo conservado en el referido museo, recibe el mismo tratamiento que en el ejemplar de Munich. La *Virgen con el Niño y santos*, asimismo en el Kunsthistorisches, es una obra considerada posteriormente de Palma el Viejo. En el Teniers de la Alte Pinakothek otro Tiziano recibe este tipo de protección, una cortina salmón, la obra conocida como *El Bravo* o *Trebonio* (Kunsthistorisches), entonces creído un Giorgione.

La visita a una galería de pinturas (Madrid, col. privada) de Hyeronymus Janssens, pintor activo en Bruselas en el siglo XVII, capta cómo uno de los cuadros –*Virgen con el Niño*, obra de Anton van Dyck, versiones en el Fitzwilliam Museum de Cambridge; Dulwich Picture Gallery de Londres– tiene un cortinaje colgado con argollas de una barra metálica ajustada al marco. Con este sistema había cuadros en las paredes del gabinete de pinturas de Cornelis van der

Geest, según lo pinta Willem van Haecht en *El estudio de Apeles* (La Haya, Mauritshuis): en lugar importante está colgado, con un paño descorrido, *La batalla de las amazonas*, magnífica obra de Rubens pintada hacia 1615, actualmente en la Alte Pinakothek de Munich. Fue la primera obra de Rubens comprada por el elector Johann Wilhem en 1690 por lo que procede de la galería de Düsseldorf, y antes a la colección del duque de Richelieu. También dispone de él, el *Retrato de hombre con anteojos* de Quintin Metsys (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut), obra que se repite en el gabinete con el mismo tema de la colección Beistegui, mientras que ambas aparecen en *El gabinete de pinturas de Cornelis van der Geest durante la visita de los archiduques* (1628, Amberes, Rubenshuis), ésta última sin la protección. En el cuadro de la Haya también se protege con una tela salmón que pende de una barra ajustada al marco una conocida obra de Sebastiano del Piombo, el *Retrato de Ferry Carondolet con sus secretarios*, obra conservada actualmente en el Museo Thyssen-Bornemisza. En el cuadro custodiado en la Casa de Rubens un lugar destacado corresponde a la *Predicación de san Juan Bautista*, obra de Adam van Noort que también tiene la cortinilla desplegada, como lo está un *Paisaje invernal* llevado a cabo por S. Vranscx, en realidad una vista del puerto de Amberes, de cuya procedencia son la mayoría de los pintores de la colección, según parece parte de la ciudad que se expandía más allá de la pared en donde está el cuadro colgado.

En la pintura holandesa hay frecuentes testimonios de este tipo de trampantojos a caballo entre la puesta en escena y la alegoría. Rembrandt en su *Sagrada Familia* de 1646 (Kassel, Gemäldegalerie) pinta el tema dentro de un marco ficticio dorado y con una gran cortina roja que cuelga mediante argollas de una larga barra que va de un lado a otro del cuadro, descorrida hacia la derecha con un sentido teatral, ocupando una cuarta parte de la superficie. Parecido planteamiento se observa en *Un pintor con una pipa y un libro* (h. 1645) de Gerrit Dou (Amsterdam, Rijksmuseum), donde el artista, bajo la fórmula del trompe-l'oeil, se asoma a una ventana. Nuestro espacio parece ser el de un interior debido a la presencia de la cortina desplegada colgando de la barra, pero el engaño se cifra también en la que pende tras el personaje pintado por lo que aparenta que estamos observándolo desde fuera. En el ámbito holandés se aprecia este sistema en la obra de Pieter de Hooch *Caballero hablando a una mujer* (Londres, Apsley House), y lo utilizan pequeños maestros de la segunda mitad del siglo.

Algunos cuadros constituyen ejemplos interesantes dada la relación de lo pintado en el «cuadro dentro del cuadro» con la composición o con el propio artista. Así, Emanuel de Witte en el *Retrato de familia en un interior*, de 1678 (Munich, Alte Pinakothek), pintó un cuadro que representa el interior de la Oude Kerk en Amsterdam del cual es el autor, actualmente en colección par-

ticular. Con frecuencia en la pintura holandesa el cuadro colgado en la pared es la clave de la representación. Indudablemente, el enigma se intuye en el que aparece en una de las obras más delicadas de este ámbito: *Joven mujer recibiendo una carta* (Dublín, National Gallery of Ireland), pintado hacia 1662-1665 por Gabriël Metsu. Es significativo el acto de la criada de descorrer la cortinilla verde que protege la marina donde a un velero le sorprende un vendaval, posible alegoría de la inestabilidad del amor.

7.9. La contemplación

La apreciación de la obra de arte implica detenernos durante cierto tiempo frente a ella. El asiento es un recurso necesario. Recientemente, el director de la National Gallery de Londres señalaba: «hemos puesto asientos en todas las salas para que el visitante pueda pasar largo rato frente a una sola obra». La obsesión por facilitar el tránsito del visitante (el grupo es una de las referencias visuales de los museos) y el rápido consumo generalizado de la obra de arte hacen que estos muebles tan funcionales vayan desapareciendo de las salas de los museos. Tal como se ha dicho, «convendría tomarse en serio el deseo de todos los visitantes de contar con bancos para sentarse, en el interior de las salas a ser posible. Puede que esto dificulte la circulación de las grandes masas de turistas apresurados, pero ayuda mucho a percibir los museos como algo grato por parte de quienes aman lo que se expone y quieren disfrutar de ello sin perecer de agotamiento» (Juan Antonio Ramírez).

Aunque es probable que se acuda al museo a ver únicamente una o varias obras, lo habitual es pretender realizar el recorrido completo o una amplia área. Por ello, uno de los fenómenos comunes es el cansancio físico. Hay museos que llegan a producir en el visitante un estado de inquietud o de inercia que se traduce en ansiedad. Al agotamiento físico (recorrer salas, transitar por galerías, subir y bajar escaleras –a veces monumentales–, localizar ascensores o lavabos, etc.) se une el intelectual: recordar, aprender, memorizar, conjeturar, comparar, situarnos en una época determinada, pasar de una cultura a otra... Además, la contemplación exige silencio: la charla del grupo de amigos, la visita organizada con guía conduce al murmullo, lo que incide en el estado de desasosiego del visitante independiente. La visita a un museo no es solamente un acto de reflexión sino de placer.

La ubicación del asiento debe estar relacionada con la obra a contemplar. Algunas piezas significativas disponen de este servicio para su observación más relajada, como los alargados bancos frente a *La ronda nocturna* de Rembrandt (Amsterdam, Rijksmuseum). Sin embargo hay museos que precisamente por

la afluencia masiva de público ante determinadas obras lo obvian al considerarlo un tapón que niega la visibilidad al conjunto de los visitantes y no facilita la circulación. No disponen de él cuadros como *Las meninas* (en el Prado), la *Gioconda* (en el Louvre), la *Virgen de las rocas* (en la National Gallery de Londres) o el Guernica (en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). El que estaba enfrente de *La familia de Carlos IV*, famoso retrato pintado por Goya (Prado), en la rotonda que adquiere el nombre del artista, ha sido recientemente retirado.

Uno o dos, dependiendo de la superficie, permiten una visión de conjunto que aun siendo panorámica hay el suficiente campo de visión para distinguir las obras. Pero también es posible ver en las salas asientos desplazados de cualquier vinculación con un objetivo, descontextualizados.

En las galerías el asiento se hace indispensable por la longitud espacial y por el sistema lineal del recorrido, tal vemos en la Grande Galerie del Musée du Louvre. En las salas depende de las dimensiones. Así, en una pequeña, cual gabinete, puede impedir la fluida circulación de los visitantes, sin embargo estos reducidos espacios no suelen formar parte del recorrido del ojo clínico y la butaca sería de gran ayuda para el visitante que se interesa por las rarezas que normalmente se exponen en estos ámbitos para el pequeño formato.

Museos como el Louvre, el Kunsthistorisches de Viena y el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes cuentan con amplios asientos tapizados de tipo circular desde los cuales se puede contemplar la obra con una perspectiva basada en la comodidad. Recuerdan los que Ramón Gómez de la Serna describe en *La Quinta de Palmyra* (1923): «En el centro de los grandes salones había asientos como esos de los museos, que dan toda una vuelta alrededor del tronco redondo del respaldo». Un sitial de tipo circular permite en el Mauritshuis de La Haya la tranquila contemplación de *La lección de anatomía del Dr. Tulp*, de Rembrandt.

En la Alte Pinakothek de Munich los bancos llegan a tener un doble valor funcional pues los catálogos están a ellos encadenados pudiendo el visitante informarse sobre la pieza que está contemplando en esos momentos y buscar cualquier tipo de información acerca de los fondos.

Sobrios y de una elegancia minimalista son los bancos de madera que se distribuyen por las salas de la Gemäldegalerie de Berlín, también los del Reina Sofía diseñados por Gustavo Torner.

Las sillas continúan vigentes en museos como la National Gallery of Scotland (Edimburgo). Ya es emblemática la de la sala con pinturas suprematistas de Malevich en la exposición *0.10 La última exposición futurista* celebrada en Petrogrado (1915).

Existe un tipo de asiento, de madera, adosado al hueco abocinado de la ventana, apto para las salas pequeñas al permitir que los visitantes circulen con

fluidez mientras otros están contemplando sentados las obras expuestas. Esta modalidad se ha implantado en las nuevas salitas dedicadas a la pintura española del Musée du Louvre, también en pequeñas salas destinadas a la pintura francesa hay cubículos con sencillos bancos de madera adosados a los ventanales que dan hacia el Cour carré (sala 37 y otras). De sobria elegancia son los ajustados a los ventanales en los gabinetes del Boymans-van Beuningen Museum de Rotterdam.

La ausencia o escasez de asientos es paliada en algunos museos por zonas de descanso, que se convierten en espacios de relax, pensados para el reposo y la discusión, pero también para consultar la guía del museo o el catálogo, escribir una postal o simplemente cerrar los ojos y recordar lo que se ha visto e ilusionarnos con lo que aún falta por disfrutar. La Gemäldegalerie de Berlín cuenta con espacios de este tipo, luminosos, con magníficos asientos de madera corridos. Hay museos, por tanto, cuyos asientos no están pensados para la contemplación de la obra de arte. A veces están ubicados estratégicamente, a fin de disfrutar del exterior e incluso de los valores espaciales y arquitectónicos del propio edificio. La ampliación de la antigua Tate Gallery de Londres, The Clore Gallery for the Turner Collection, obra de James Stirling, tiene asientos adosados a ventanales, cubículos con cierta independencia que funcionan como zonas de reposo,tras cuyos cristales podemos apreciar el entorno arquitectónico y el jardín. El añadido hecho por Venturi y Scott Brown a la National Gallery de Londres (Ala Sainsbury) posee un amplio asiento frente al ventanal del pequeño espacio circular que materializa el paso del nuevo al viejo edificio, pudiendo contemplar parte de la sede primitiva debida a Wilkins (1830) y Trafalgar Square. La Tate Modern, recientemente inaugurada en una antigua fábrica cuenta con espacios independientes de la sala de exposición desde donde, sentados en bancos, los visitantes se convierten en espectadores del entorno urbano teniendo frente a sí el Támesis, con el nuevo puente del Milenio, de Foster y Caro, y al fondo la cúpula de la catedral de San Pablo.

La sillita móvil, preferentemente desplegable, con asiento de lona u otro material ligero pero resistente, es una solución extraordinaria. Evidentemente, no es apta para quien pretenda hacer un rápido recorrido pero sí para el visitante de fondo, el que pasa horas en el museo y el que se detiene durante un tiempo considerable ante la obra de arte. Entre otros museos, en la Gemäldegalerie de Berlín es un servicio disponible para cualquier visitante. Ciertos museos, como el Prado, lo tienen reservado a la asociación de los Amigos del museo para cuando llevan a cabo visitas a puerta cerrada o con motivo de conferencias impartidas ante la obra de arte.

Kiesler diseñó para la galería Art of This Century de Peggy Guggenheim, en Nueva York, inaugurada en 1942, un mueble –se conoce a través de fotogra-

fías de la galería– que podía tener, según indica la galerista, siete utilidades diferentes: «Estaba cubierta de linóleo multicolor, con contrachapado en las extremidades, y podía servir de balancín gracias al respaldo; si se le daba la vuelta también podía utilizarse como pedestal de cuadros y esculturas, o bien como mesa, o bien como banco. Añadiendo planchas de madera, podía convertirse en otro mueble». Además también disponía de sillas plegables de lona azul turquesa, del mismo tono que las paredes y los suelos.

Bibliografía

Alonso Fernández, L.; García Fernández, I., *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza, 1999.

Besset, M., «Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo», *A & V*, 1993, nº 39, pp. 4 ss.

Brawne, M., *The Museum Interior. Temporary and Permanent Display. Thechniques*, Londres, Thames and Hudson, 1982.

Brown, J., «'Amator artis pictoriae': Archduke Leopoldo William and picture collecting in Flanders», en *Kings & connoisseurs: collecting art in seventeenth-century Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 146-184.

David Teniers, Jan Brueguel y los gabinetes de pinturas, cat. exp. a cargo de M. Díaz Padrón y M. Royo-Villanova, Madrid, Museo del Prado, 1992.

El Greco de Toledo, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1982; Washington, National Gallery of Arte, 1982; Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art, 1982; Dallas (Texas), Dallas Museum of Fine Arts, 1982-1983.

Guasch, A., *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Guggenheim, P., *Una vida para el arte*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990.

Hoenigswald, A., «Vincent van Gogh, his frames, and the presentation of paintings», *Burlington Magazine*, 1988, 130, nº 1022, pp. 367-372.

Italian Renaissance frames, cat. exp. a cargo de T. J. Newbery, Nueva York, Metropolitan Museum, 1990.

La pintura rusa del siglo XIX en la Galería Tretiakov, cat. exp. a cargo de A. E. Pérez Sánchez y J. J. Herrera de la Muela, Madrid, Salas de exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya, 1999.

Laguno Rosas, Mª A., «Guernica: museos e instalaciones», *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie 7, Historia del Arte), 1993, 6, pp. 607-646.

Lecoq, A. M., «L'art de la signature. Cadre et rebord», *Revue de l'art*, 1974, nº 26, pp. 15-20.

MacGregor, N., «Londres. The National Gallery, en El Museo del Prado», en *Los grandes museos históricos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado-Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995, pp. 32-44.

Marías, F., *El Greco*, «Guía de sala», Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1999 (3ª ed.).

Messer, Th. M., «Peggy Guggenheim Art of this Century. New York, 57 th street du 20 Octobre 1942 à Mai 1947», en *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle* (1991), París, editions du Regard, 1998, pp. 189-199.

Mitchell, P., *A history of European picture frames*, Londres, P. Michell en col. con Merrell Holberton, 1996.

Mitchell, P., *Frameworks: form, function & ornament in European portratit frames*, Londres, 1996.

Museo del Prado. Catálogo de las pinturas, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1996.

Nepri Sciré, G., «Venecia. Gallerie dell'Accademia», en *Los grandes museos históricos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1995, pp. pp. 82-98.

Penny, N., *Frames*, Londres, National Gallery Publs; New Haven, Yale University Press, 1997.

Pérez Sánchez, A., «Las series dispersas del Greco», en *El Greco de Toledo*, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1982; Washington, National Gallery of Arte, 1982; Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art, 1982; Dallas (Texas), Dallas Museum of Fine Arts, 1982-1983, pp. 149-76.

Pita Andrade, J. M., «El Greco en España», en *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*, cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1999, pp. 119-151

Portús, J., *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pinturas de desnudo en la Corte española. 1554-1838*, Madrid, Museo del Prado, 1998.

Ramírez, J. A., «Un paso más para llegar a la vanguardia», *Lápiz*, 1996, nº 123.

Rico, J. C., *Montaje de exposiciones. Museos. Arquitectura. Arte*, Madrid, Sílex, 1996.

Rubens copista de Tiziano, cat. exp., Madrid, Museo del Prado, 1987.

Seipel, W., «Viena. Kunsthistorisches Museum», en *Los grandes museos históricos*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1995, pp. 145-156.

Seliger, Ch., «Un recuerdo de la galería Art of This Century», en *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1999-2000, pp. 181-184.

Smolik, N., «Dernière exposition futuriste 0, 10. Petrogrado 1915. La fin d'un développement», en *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle* (1991), París, Editions du Regard, 1998, pp. 123-132.

Thiel, P. J. J. van; Bruyn Kops, C. J. de, *Framing in the Golden Age. Picture and Frame in 17 th-Century Holland*, Amsterdam, Rijksmuseum de Amsterdam, 1995.

Stoichita, V. I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Eds. del Serbal, 2000.

Verougstraete, H., «Cadres et supports chez Memling», en *Memling studies: proceedings of the international colloquium* (Brujas, 1994), Leuven,Peeters, 1997, pp. 269-286.

8. Presentación

Si hay quienes consideran que los fondos del museo hay que activarlos mostrando las obras temporalmente y no con un carácter fijo, otros opinan que un museo debe exponer colecciones permanentes que marquen su perfil. Las frecuentes sustituciones suelen acarrear desasosiego en el visitante habitual, tal como prevenía el pintor y crítico Ceferino Araujo Sánchez en su famosa conferencia de 1887 refiriéndose al Museo del Prado: «(...) Si los cuadros estuvieran colocados en su orden, tampoco habría el trasiego continuo que con ellos se trae, que es muy enfadoso, pues no se va dos veces al Museo que no haya habido alguna variación, sin que sea posible saber si muchos de los cuadros han cambiado de sitio solamente, están en los depósitos o han sido donados a otro establecimiento. Nunca el barullo sirvió para otra cosa que para confundir».

La presentación de las obras incide en su apreciación por parte del visitante: cantidad, altura, separación entre sí, relaciones formales y espaciales, son cuestiones capitales que han ido siguiendo criterios diferentes con el paso de las décadas. La procedencia, la dinámica cultural, la autoría, el tema, entran en un discurso expositivo donde la diversidad de planteamientos hace del mundo de los museos uno de los campos en continua experimentación

8.1. La disposición estratégica

Brawne ha llamado la atención sobre la relación entre el objeto y el espacio. Algunas obras se exponen de tal manera que captan con rapidez la curiosidad del visitante. Se trata de piezas que se consideran relevantes en el marco de la colección, y con frecuencia mitos del arte. Escaleras, largos pasillos, ventanales, sucesión de puertas, ejes centrales de los muros, etc. enfatizan determinadas obras y conducen hacia ellas el ojo del espectador.

El referido historiador ha destacado la instalación del busto de *Leonora de Aragón* esculpido por Francesco Laurana en la Galleria Nazionale de Palermo debida a Carlo Scarpa: a través de una secuencia de tres salas se va accediendo al espacio donde se alza la obra en un pedestal y sobresale de un fondo oscuro, la cual, como un punto de luz va atrayendo física y emocionalmente al visitante.

Hay pinturas que ocupan el eje central del muro e incluso se aprecian desde la sala adyacente, al coincidir con el marco de la puerta, y suelen destacar

a lo lejos. La *Familia de Carlos IV* de Goya, una de las obras más importante del artista aragonés y señera en las colecciones del Museo del Prado está expuesta en la rotonda 32 y se va divisando a lo largo de la galería principal. Es interesante constatar cómo a medio camino se pueden contemplar simultáneamente la familia de Felipe IV (*Las meninas*) –en la sala XII–, la del rey Borbón y la del primero de la dinastía de origen francés, *La familia de Felipe V* pintada por Louis Michel van Loo. En las nuevas salas dedicadas a Goya, el *Cristo crucificado* se visualiza con rapidez al centrar una pared, en el eje de varias salas, y al lado opuesto se exponen *Las majas*.

En las explicaciones que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ofreció a la reordenación de los fondos y a la nueva instalación del museo (1991-1996) se precisa que «la distribución se ha planteado de forma que en cada sala se marca un foco de atención con la obra más relevante». Por ejemplo, cuando el visitante está situado en la primera planta, en la sala barroca dedicada a pinturas de Ribera y de Alonso Cano y contempla la *Asunción de la Magdalena* del Spagnoleto al girar el rostro y dirigir su mirada a las salas del fondo podrá detectar la *Magdalena penitente* de Carreño de Miranda. Se trata de dos versiones del mismo protagonista interpretadas bajo planteamientos espirituales diversos. El *Retrato de Isabel II* (1844) pintado por Federico de Madrazo también se aprecia a varios metros de distancia en un entorno dedicado al retrato cortesano.

En el Museo del Prado adquiere una posición centrípeta la gran escultura marmórea de *Ariadna*, que precisamente da nombre a la rotonda, o bien el grupo broncíneo de *Carlos V venciendo el Furor*, obra de los Leoni –que se aprecia en un punto culminante recorriendo la galería principal–, debido al cual se denomina el espacio en que está expuesto la rotonda de Carlos V. No en vano, a pesar de ser obras que están instaladas desde hace tiempo, se ha indicado que en el Prado se procura enfatizar sus mejores perspectivas, colocando al final de las mismas obras señeras de la colección (F. Checa). En el ámbito de la escultura, significativa es la colocación espectacular en el Musée du Louvre de la *Victoria de Samotracia* –en la escalinata Daru, de Lefuel, que sustituyó en 1855, bajo Napoleón III, a la «nouvel escalier» de Percier y Fontaine– y, aunque en menor medida, de la *Venus de Milo*, a la que el espectador se va aproximando paulatinamente. Cuando el visitante va subiendo por la escalera imperial del Kunsthistorisches Museum de Viena se va acercando peldaño a peldaño al grupo de *Teseo*, magnífica obra de Antonio Canova que ya forma parte indisoluble de la imagen del museo que cuenta con una entrada decimonónica de corte palaciego pero que de ninguna manera obedece al carácter eminentemente pictórico del museo.

En la Alte Pinakothek de Munich un *Retrato de caballero* pintado por Velázquez se ve desde lejos y de alguna manera identifica la sala en la que se expone, de-

dicada a la pintura española. En el Musée du Louvre el *Retrato de Jean II le Bon*, importante dentro del género y con el que comienza la primera de las salas consagradas a la pintura francesa («Los inicios de la pintura al caballete en Francia») destaca en el segundo piso cuando el visitante accede por las escaleras mecánicas y la detecta en el eje de la puerta. En la National Gallery de Londres obras importantes se sitúan en zonas donde el visitante puede captarlas con rapidez y a veces espectacularmente: también una sucesión de puertas conduce la mirada hacia cuadros de gran interés como *El Bautismo de Cristo* de Piero della Francesca.

El aislamiento deja clara la intención del museo de insistir en el carácter excepcional de la pieza. Obras tenidas por relevantes se presentan en solitario, sobre todo cuando tienen gran formato, como ocurre con *La ronda de noche* de Rembrandt (Amsterdam, Rijksmuseum). En cualquier caso, en la presentación individualizada de una obra mítica también hay que tener en cuenta la afluencia masiva del público, controlando su acceso a fin de evitar el deterioro de la pieza y permitir una óptima contemplación.

Hay obras señeras que merecen un tratamiento individualizado. *Las meninas*, a pesar de que por su formato y popularidad es rápidamente captada por parte del visitante, no deja de perderse en la amplitud de la sala XII quedando deslucida su magia. El tríptico de *El jardín de las delicias* también clama por un espacio propio o al menos que esté en una sala independiente junto con el resto de los Boscos ya que hay suficiente obra en el Prado y el artista es de gran categoría como para tener un tratamiento personalizado, colección de pinturas a la que se debería incorporar el *Ecce-Homo* de El Escorial.

No siempre las obras relevantes se detectan desde visiones frontales. El *Guernica* se expone en el testero más prolongado de una sala rectangular y profunda del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. A diferencia de las previas presentaciones frontales en el Museum of Modern Art de Nueva York, en la sala Lucas Jordán del Casón del Buen Retiro –en una urna adosada a un lado menor (vitrina blindada)– y en el referido museo (a través del cuello de una botella), ahora el visitante tiene con él un encuentro lateral avanzando como magnetizado por el formato y las figuras de la tragedia.

8.2. La acumulación

El género denominado «pintura de gabinete» es un testimonio importante para apreciar el interés que existía en el ámbito flamenco del siglo XVII por el coleccionismo, el gusto artístico del momento y los criterios que se seguían para mostrar las obras. Los gabinetes fueron cambiando a lo largo de la primera mitad de la centuria desde su aparición, hacia 1610, hasta su punto álgido, a

mediados del siglo. En un primer momento cohabitan la pintura, el dibujo, la miniatura, la escultura, las artes decorativas, armas, instrumentos científicos y manifestaciones del mundo mineral, vegetal y animal. De hecho parecen «Wunderkammern» en donde se coloca todo aquello que tenga valor, ya sea por ser extraordinarios testimonios de la historia natural, por su capacidad para la observación de la naturaleza, como por la magnificencia del material con que está confeccionado el objeto, así como por la connotación artística de la escultura y de la pintura, sin olvidar el libro como manifestación del conocimiento, en un ambiente donde lo curioso, raro y extravagante da carácter.

Prueba de estos interiores es el *Gabinete de arte* conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena, obra de Frans Francken el Joven (1581-1642), en el que delante de una pared con cuadros –»pared preciosa»– aparece una mesita con diversas muestras de la naturaleza y de la creatividad humana. Sin embargo, los ejemplos más llamativos corresponden a los cuadros que conforman la serie de la alegoría de «Los cinco sentidos» (Madrid, Museo del Prado) llevada a cabo por Jan Brueghel de Velours con la colaboración de Rubens. Así, en *La Vista* (1617) se contempla una estantería con objetos suntuosos, una mesa con más objetos del mismo tipo, joyas, monedas, medallas, espejo, etc.; otra con instrumentos científicos –la mayoría ligados a la observación del espacio–; en varias repisas se colocan, alineados, bustos y otras figuras, mientras que la pared del primer término y las de la galería abovedada del fondo están recorridas por cuadros, con esculturas sobre pedestales en el último término. *La vista y el olfato* (Madrid, Museo del Prado) de Brueghel de Velours, Gerard Seghers, Frans Francken el Joven, Hendrick van Balen y Joost de Momper (h. 1618) presenta similitudes con la obra anterior, incluso aparece un mismo cuadro, el que representa a los archiduques de los Países Bajos, Isabel Clara Eugenia y su marido Alberto, en cuyos palacios se recrean algunos de estos gabinetes (palacios de Mariemont, Tervuren y Bruselas). Aparte de los objetos del primer término, destacan las esculturas –en la primera sala, a la izquierda, bustos y una figura en hornacinas, en una composición retablística, y las figuras y grupos escultóricos sobre peanas a lo largo de la galería del fondo, a la izquierda–, y los enormes cuadros con una organización parecida a *El estudio de Apeles* (La Haya, Mauritshuis), espectacular gabinete pintado por Willem van Haecht.

En los «cabinets d'amateurs» el ambiente artístico parece situarse entre lo real y lo ficticio, pues algunas obras han sido identificadas.

Más adelante esta iconografía no ofrece lugar a dudas acerca de la autenticidad de las obras expuestas (aunque no son fidedignas cuestiones como el formato y la propia exposición de los cuadros), cuando la pintura –y en menor medida la escultura– descuella en el marco de las colecciones nobles y principescas. Ahora se trata de galerías en el sentido de espacio dedicado a la

exposición de pinturas, presentes en los medios palaciegos de grandes coleccionistas del momento, como Carlos I de Inglaterra, el duque de Buckingham, el III marqués de Hamilton (y I duque de este título desde 1643) y lord Arundel, Cristina de Suecia, la familia real francesa o en España el rey Felipe IV. Esta situación ocurre desde la década de los cuarenta, momento en que uno de los propietarios de estas soberbias colecciones es el archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas, hijo del emperador Fernando II de Austria y María Ana de Baviera, educado en la corte española, quien ejerció el cargo de gobernador de los Países Bajos haciendo su entrada en 1646. Teniendo el ejemplo de su pariente, el referido monarca español, y el recuerdo de sus tíos Fernando del Tirol y Rodolfo II de Praga, grandiosos en su papel de coleccionistas, instalado en su palacio de Coudenberg amplió notablemente su colección desde una gran afición a las artes. De su conservación y enriquecimiento se encargó David Teniers el Joven (1610-1690) nombrado Pintor de Corte en 1651 si bien desde 1647 era el conservador. El pintor flamenco no deja de autorretratarse en sus cuadros de gabinete, de los que podemos citar los ejemplares del Museo del Prado, los dos de la Alte Pinakothek de Munich, el par del Kunsthistorisches de Viena, y el de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas. A él se debe también el catálogo de la colección, uno de los primeros ejemplares ilustrados (*Theatrum Pictorium*, 1660).

Como se ha indicado, no se trata de colecciones imaginarias las pintadas por Teniers puesto que capta las del archiduque, con obras que muchas de ellas han llegado a nuestros días puesto que en 1556 deja de ser regente y retorna a Viena, donde fallece en 1662. Su heredero será su sobrino, el emperador Leopoldo I (alrededor de 1.405 cuadros, más de 300 dibujos y bocetos, 542 esculturas, además de objetos y tapices). Por ello la mayoría de las piezas identificadas se conservan en el Kunsthistorisches Museum de dicha ciudad, pero también las hay repartidas por los museos de Budapest, Dresde, Florencia, Praga, en la National Gallery of Art de Washington, en la de Londres, en museos de Lyon y Dijon, etc., además de colecciones privadas y recintos sacros.

El «horror vacui» caracteriza la presentación de las pinturas pues interesaba demostrar la opulencia del propietario, siendo por tanto un recurso a la ostentación propia de príncipes y nobles. Los marcos, mayoritariamente sencillos, se tocan, algunos cuadros se yuxtaponen, otros están inclinados con respecto al muro. Mientras que en algunas galerías parece que se han colocado los de pequeño formato cerca del espectador, en otras se hallan en la cornisa o se ajustan al contorno del vano de la puerta, y no dejan de aparecer algunos apoyados en el suelo unos contra otros, pero ciertamente los cuadros tapizan los muros de abajo a arriba. La mirada baila buscando un punto donde detenerse. Se ha establecido una relación, por contraste, entre estas paredes satu-

radas y el silencio del blanco de las iglesias de la Holanda calvinista del momento. Por el contrario, la búsqueda del orden se constata en interiores como el pintado por Johann-Heinrich Schönfeld (1609-1622/3): el formato logra juegos compositivos que persiguen un ambiente ordinario de armonía acorde con la música interpretada por los personajes que se sitúan en la galería (Dresde, Gemäldegalerie).

Cuando en diciembre de 1681 el rey Luis XIV inauguró la galería de pinturas del palacio del Louvre, el *Mercure de France* refirió cómo «en los aposentos más altos los cuadros cubren las paredes hasta casi el techo». Esa situación continuará, según se aprecia en imágenes de la Grande Galerie y del Salon carré.

En el siglo xviii algunas escenas de interiores captan paredes abarrotadas de cuadros, de pequeño formato en las colecciones holandesas y germánicas, como la de la familia Gogel, en Frankfurt, tal como se ve en la obra en que se representa la visita que le hizo el historiador Johann Hüsgen en 1776 (pintada por Ch. Stöcklin y J. D. Bager). Esa misma demostración tenía el gabinete de pinturas de un burgués del mismo ámbito, Johann Valentin Prehm (Frankfurt, Historisches Museum). Se trata de una presentación que apenas se diferencia de las salas de venta pública, como la londinense de Christie's, tal como nos la ofrece Thomas Rowlandson durante una sesión. En el ámbito holandés también se dio el género de la «pintura de gabinete», representándose colecciones con personajes en ambientes ilustrados, al modo de eruditas conversaciones. Adriaan de Lelie adquirió reconocimiento por interiores de este tipo en la Amsterdam dieciochesca.

Si apreciamos el emblemático espacio del Salon carré en el Musée du Louvre, normalmente captado por los pintores en el siglo xix de tal manera que se divisa la Grande Galerie, se constata el interés del momento por revestir las paredes con cuadros, sin importar que rocen los marcos ni que el visitante tenga que doblegarse para observar los que se sitúan cerca del suelo o en lo más alto, junto a la cornisa. Un cuadro del americano Samuel F. B. Morse pintado entre 1831-1833 –en un ambiente en el que predominan copistas– refleja ese espacio henchido de pinturas. También en el realizado en 1861 por Giuseppe Castiglione las paredes se cubren de gran número de óleos aunque guardando una organización basada en el formato, tal como se detecta años después en otro debido a Alexandre Brun (h. 1882-1885).

Las acuarelas llevadas a cabo por Leo von Klenze (proyectó el Nuevo Ermitage entre 1840-1848) atrapan interiores palaciegos –cual prolongación del palacio de Invierno– con apariencia suntuosa en pavimentos taraceados, techos de estuco decorado, mobiliario, adornos de malaquita, vasos, etc. donde los cuadros forran las paredes dispuestos en varios pisos aunque siguiendo la habitual simetría decimonónica.

En 1820 la *Crónica Artística* se quejaba de la instalación de los cuadros de la galería principal del Real Museo de Pinturas y Esculturas basada en el acopio: «... obras confusamente hacinadas como lo estarían en un gabinete particular, o en una prendería para su venta. En efecto, parece que se han complacido en colocar los cuadros de un modo extravagante, buscando solamente la euritmia y simetría para complacer al ignorante, dejando al inteligente en la precisión de adivinar las diferentes épocas del arte de nuestra España». Por su parte, José de Madrazo, nombrado director en 1838, dirá que encontró el museo «bastante desguarnecido, con una porción de muros blancos que presentan muchos espacios convenientes al objeto, y como hay cuadros para todos, será una lástima no enriquecerlos con éstos, sacándolos además de los depósitos en donde se hallan hacinados, sin verlos, ni conocerse su mérito, echándose también a perder». Así se interviene en la sala de pintura alemana y francesa, «que estaba tan pobre y fría», proporcionándole mayor número de cuadros lo que parece que se considera positivo desde el punto de vista estético si bien entra también el criterio de la categoría artística: «el efecto que hace ahora es hermosísimo, por hallarse toda cuajada de cuadros, pero con armonía, y habiendo hecho colgar en la parte más baja aquellos de más mérito, de lo que no se disfrutaba por su mucha elevación» (M. de Madrazo).

Como ha indicado Pérez Sánchez, grabados y litografías de esa época muestran el contraste entre los espacios vacíos de vestíbulos y rotondas y las paredes sobrecargadas de las salas de exposición donde los cuadros se van yuxtaponiendo hasta la cornisa. En la obra pintada por Bambrila –litografía de Pic. de Léopol–, se aprecia que la rotonda de Carlos V está vacía, mientras que en la galería principal las pinturas llenan la pared, aunque aquella tipología ha estado tradicionalmente reservada para la estatuaria, tal como se aprecia en el Museo Pío-Clementino del Vaticano (de Simonetti y Camporesi) y en el Altes Museum de Berlín construido por Schinkel. Imágenes de la sala de Isabel II correspondientes a la segunda mitad del siglo XIX, constatan que el «horror vacui» es permanente pero ya a fines de la centuria las paredes se van aligerando y se pretende cierto rigor compositivo.

Este tipo de presentación era habitual en las colecciones europeas. Ello lo demuestra la primitiva sede de la National Gallery de Londres cuando estaba instalada en la casa de John Julius Angerstein (1735-1823), en el nº 100 de Pall Mall. Financiero, filántropo y coleccionista a quien el gobierno inglés adquirió su colección tras su muerte con el pago de la deuda de guerra por parte de los austriacos. Un cuadro de W. Wackenzie (Londres, Victoria and Albert Museum) –en el que la mayoría de las pinturas que se aprecian formaron parte de esa colección privada– nos la muestra en 1837 con el característico abigarramiento, donde se presentan simultáneamente épocas, focos artísticos, au-

tores y temas. Así, al lado de la *Resurrección de Lázaro* de Sebastiano del Piombo –número «1» de los fondos del museo–, se puede ver un *Paisaje* de Claudio Lorena junto al cual se sitúa el *Triunfo de Baco* de Tiziano. La imagen que G. Gabrielli ofrece de la sala 32 en la nueva sede de Trafalgar Square (1886) dedicada a la pintura italiana (obras de Correggio, Rafael...) a pesar de que los marcos se tocan los cuadros no llegan a la cornisa. El contraste con las vistas de décadas posteriores demuestra el cambio que se ha ido operando en la presentación de las colecciones. Ya en los años setenta se hicieron necesarias las ampliaciones dada la rápida entrada de compras, donaciones y legados, encargadas a E. M. Barry, culminadas con el ala Sainsbury diseñada miméticamente por los Venturi al oeste de la galería principal –fue inaugurada en 1991– y que alberga las obras más antiguas de la colección.

Hay museos que mantienen las salas atestadas de cuadros para ser fieles al planteamiento noble que ha venido teniendo el edificio, concebido como palacio y posteriormente aprovechado con finalidad museística. Tal es el caso, por ejemplo, del palacio Pitti de Florencia (Galleria Palatina) donde las pinturas se exponen sobre muros entelados acompañadas de mobiliario.

De la presentación de los fondos del Museo del Prado a principios del siglo XX también podemos extraer conclusiones a través de fotografías. El que fuera uno de sus directores la criticaba: «En tiempos para algunos de grato recuerdo, en que la riqueza de un museo se cifraba en el número de obras, y se medía por los metros cuadrados de tabla y lienzo coloridos, tenía el Prado sus muros cubiertos del zócalo a la cornisa. La ordenación solía hacerse por tamaños, y se conserva un 'panorama' de la gran galería, curioso artefacto de hacia 1880, en el que el ajuste de las más heterogéneas pinturas y el aprovechamiento al centímetro de las paredes ponen maravilla. Museo, en suma, muy siglo XIX». Pérez Sánchez indica que las instalaciones de esos momentos resultan hoy «absolutamente inaguantables», pues se advierte el recargamiento y una sorprendente ordenación hecha, en parte, en razón de la temática (sala de retratos franceses –»decenas y decenas de cabezas unas encima de otras»–, salas flamencas –»tapizadas de lienzos de cacerías, acompañados hasta no dejar resquicio libre, por los pequeños paisajes»–...).

Se trata de un tipo de presentación que no difiere de la de los talleres de los pintores, tal vemos en el de Antonio María Esquivel (*Los poetas contemporáneos*, 1846), y en el de F. Bazille, (*L'atelier de la rue La Condamine* 1869-1870). Tampoco de la de los Salones, como se aprecia en las fotografías del álbum Michelez correspondientes a los de 1861, 1864 y 1865, aunque parece que el desahogo espacial se pone de relieve en las dos últimas convocatorias.

Se ha indicado que cuando se habilite el Salón de Reinos (Museo del Ejército) como parte del Museo del Prado la agrupación de las series pictóri-

cas que en él se verán pretenderá evocar los ambientes del siglo XVII por lo que se yuxtapondrán los cuadros y se recurrirá al «abigarramiento» de las paredes (F. Checa), con criterios divergentes a los del edificio de Villanueva y al Casón del Buen Retiro.

Diferentes museos siguen manteniendo en la actualidad la presentación decimonónica, en la cual los cuadros se exponen según criterios como el formato, situando no obstante en zonas relevantes obras de autores más renombrados.

La disposición compacta de los cuadros es común en salas secundarias, allí donde se exponen obras que no son consideradas relevantes pero tampoco tan mediocres como para ocultarlas. Es un sistema aplicado en museos como la Gemäldegalerie de Berlín (un amplio espacio en la planta baja) o el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes.

El siglo XX actuó con inercia para ir después reflexionando sobre el diálogo del espectador con el objeto, así cuestiones como la distancia con respecto al ojo, la relación entre las piezas y éstas en la trama arquitectónica se fueron teniendo en cuenta. Artistas de las vanguardias como El Lissitzky toman conciencia de la obra de arte más allá del cuadro de caballete valorándola como un elemento que contribuye a la formulación del espacio. En las intervenciones realizadas en las Gallerie dell'Accademia de Venecia entre 1945 y 1948 (Carlo Scarpa), hubo una gran preocupación por espaciar los cuadros y situarlos al nivel de la mirada del visitante.

Se ha pasado a un tipo de presentación basado en la información comedida a fin de que el visitante pueda asimilar sin agobio los valores culturales y estéticos de las obras. Ello ha conducido a una selección, a veces drástica, de los fondos, lo que ha permitido abultar la reserva o aumentar el número de depósitos. No deja de resultar penoso que obras excelentes permanezcan guardadas cuando abundan espacios muertos en las salas de exposición permanente. Este problema se amortigua en aquellos museos que se han ampliado con edificios adyacentes, nuevos pabellones, o con la apertura de nuevas salas.

En las colecciones pictóricas, de la yuxtaposición se ha pasado a la hilera única, lo que permite apreciar con mayor atención y regocijo la obra. El formato cuenta en esta distribución, pues cuadros de tamaño considerable precisan independizarse, mientras que los pequeños tal vez necesiten acompañamiento. También hay que tener en cuenta la categoría de la obra, ya sea por su autoría como por su temática, e incluso por su relevancia en el conjunto de las colecciones.

Algunos museos juegan en su conjunto o en determinadas salas con la yuxtaposición discontinua, de tal manera que se presentan dos cuadros en doble hilera intercalados con otro independiente. Esta tipología tal vez tenga que

ver con el formato: dos óleos pequeños pueden encararse, junto a uno de mayor tamaño, aislado. En los museos extranjeros (Gemäldegalerie de Berlín, Alte Pinakothek de Munich, Musée du Louvre de París) prevalece la idea de la yuxtaposición sin que ninguno pretenda hacer de ello un planteamiento ortodoxo. Las amplias salas se prestan para las obras de gran tamaño, que ya de por sí ocupan espacio, pero en los museos citados es posible ver incluso piezas de gran formato una encima de otra. En una de las zonas honoríficas del Louvre, la Grande Galerie, se contempla la doble hilera para cuadros de reducida dimensión, pero hay salas amplias en donde los medianos, e incluso de considerable tamaño, también se yuxtaponen. Las minúsculas, cual gabinetes, se prestan a esta última dinámica.

Por su parte, el Prado ha pasado, como todos los museos, del agobio en la presentación de la pintura a la drástica selección, curiosa actitud teniendo en cambio el problema de la carencia de espacio y de la abultada reserva. A veces el pequeño o mediano formato se desvirtúa en la amplitud de las paredes o con los vacíos de alrededor. Cuando esto ocurre algunos museos realizan un montaje (por ejemplo, colocar la obra sobre un panel de una textura y tono diferentes a los del muro) de tal manera que la resalte. Recientemente, en las salas dedicadas a la pintura flamenca del siglo XVII se constata la yuxtaposición de algunas de ellas, cuando el formato lo ha permitido, pero creemos que no basta, que habría que volver en ciertas salas (donde se muestren paisajes, bodegones, naturalezas muertas, interiores) a la distribución, cual gabinetes, que existía en la anterior presentación, a modo de los que vemos en algunos cuadros que tiene el Prado con este género (Teniers, Brueghel de Velours).

Desde las dos últimas décadas ha prevalecido la distribución de los cuadros dejando espacio entre ellos, puesto que la excesiva información visual puede contribuir a la confusión de las ideas. El director de la National Gallery de Londres ha indicado que allí se han colgado muy espaciados, «de modo que sea posible entablar diálogo con uno solo sin distracciones». Ello resulta positivo tanto desde el punto de vista psicológico como intelectual, pero negativo por cuanto puede implicar una selección tal que aleje de la contemplación un número considerable de obras acrecentando la reserva. En este sentido un museo de gran sobriedad corresponde a la Menil Collection de Houston, donde desde su fundación no ha interesado mostrar la totalidad de sus fondos sino una selección: la categoría de las obras es tal, inmersas en un ambiente de luminosidad poderosa, que los vacíos actúan como parámetros para la reflexión.

En un museo de pintura el concepto tradicional de la armonía está basado en una disposición que depende de un eje, que en un muro llega a coincidir con su centro. A ambos lados se distribuyen cuadros colocados en razón al formato y a la distancia proporcional. Las amplias superficies se prestan en mayor me-

dida a los juegos compositivos. La zona honorífica puede estar definida por un cuadro de mayor tamaño o reservada para la obra de más relevancia, de tal manera que sea un imán que atraiga al visitante. Los juegos en cruz suelen ser habituales en la mayoría de los museos donde el tamaño se presenta como un valor determinante.

La Barnes Foundation de Merion (cerca de Filadelfia) guarda con celo un tipo de presentación donde prima la concordia basada en un eje y en una estricta correspondencia. Este ritmo no solamente se establece con los cuadros, sino con los hierros intercalados entre éstos, y con el mobiliario y los objetos. Se trata de un planteamiento que obedece a la personalidad del fundador, el médico y coleccionista Albert C. Barnes, autor de varios libros sobre arte. Líneas horizontales y verticales se proyectan en el muro con el predominio de una primera hilera compacta y el eje central. El formato también es determinante, pues son más o menos coincidentes a un lado y otro.

Los grandes formatos que caracteriza el arte de las últimas tendencias, la complejidad de los medios de expresión y los nuevos comportamientos artísticos exigen amplios espacios. El arte contemporáneo ha encontrado en la remodelación de fábricas y estaciones ferroviarias superficies apropiadas, como se aprecia de un modo significativo en la Hamburger Bahnhof de Berlín, un museo para el presente, con obras de grave presencia de Joseph Beuys, de representantes del Land art, del Povera art, del Minimal (Donald Judd, Dan Flavin), del Fluxus (Wolf Vostell), destacando el hall principal con las enormes pinturas y esculturas de Anselm Kiefer y las personales creaciones de Richard Long y Mario Merz. No obstante, para la pintura se suele adoptar una presentación convencional, como se aprecia en la galería este. No es común en los museos de arte contemporáneo (Pompidou, MoMA, Tate Modern...) los ya mencionados planteamientos decimonónicos, acordes a la visión multifacética propia del siglo XX por lo cual al visitante no se le arrastra a la contemplación específica de una obra. Tampoco es la pared el único soporte expositivo y también está cambiando la relación física del visitante con respeto al objeto.

8.3. La época, la escuela, la autoría

Clasificar no es un hecho consustancial a la historia del arte pues las ciencias naturales también ordenan las especies por clases, pero en el ámbito de las humanidades y estrictamente en el del coleccionismo (privado y público) implica situar el objeto en un marco espacio-temporal y ajustarle una atribución. Juan Antonio Ramírez ha hablado irónicamente de «una inmensa cajonera, con múltiples compartimentos de variado tamaño y densidad: la tarea primordial

del historiador sería clasificar las obras de arte metiéndolas en sus espacios correspondientes, según el lugar y la época de su elaboración».

La obra de arte es testimonio de cultura. Como tal surge en un contexto amplio asociado a un marco geográfico, a una cronología, a unas creencias y sistemas de vida. Así, la cultura occidental se opone a la oriental o a la de los pueblos primitivos. Identidades de ámbito más reducido desarrollan peculiares manifestaciones artísticas, como las que surgen en Italia o en Inglaterra durante un mismo siglo. También en el propio país ciertas zonas logran mayor preponderancia artística y se distancian de otros focos, ya sea por motivaciones económicas, sociales, de organización del trabajo, clientela, etc. El creador sale del anonimato y aparecen los nombres.

El carácter epocal es una de las pautas en la presentación de las obras de arte en el museo: las del renacimiento se separan de las del barroco, y éstas de las del siglo XIX. Sin embargo, rápidamente entra en juego el foco geográfico: pintura italiana del siglo XVII, por ejemplo, individualizada de la española y de la flamenca, y ésta de la germánica. El criterio cronológico se aúna al de la escuela. «Conjunto de discípulos, secuaces o imitadores de una persona o de su doctrina, arte, etc.», así como «Conjunto de caracteres comunes que en literatura y en arte distingue de las demás las obras de una época, región, etc.», son definiciones a este término por parte del *Diccionario de la Lengua Española*. La autoría entra en juego y las obras de un mismo creador se agrupan.

Si examinamos la presentación de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas, según los cuadros de gabinete realizados por David Teniers el Joven, su pintor de Cámara y conservador, a mediados del siglo XVII (obras fechadas en 1651 y 1653), las pinturas renacentistas –el grueso de la colección y en especial las de origen italiano–, están junto con las barrocas. Incluso las escuelas y diferentes cronologías se simultanéan, pues conviven obras del renacimiento italiano con flamencas de los siglos XV y XVII. Así, en el ejemplar de la Alte Pinakothek de Munich se contabilizan cincuenta y seis pinturas, todas italianas, sin embargo a las renacentistas se añade en una zona preferente, en el centro, sobre la puerta, el gran lienzo pintado por Ribera –al que se le tenía por napolitano–, *Jesús entre los doctores*.

En la magnífica versión conservada en el Museo del Prado, de las cuarenta y seis pinturas, a excepción de seis el resto tiene Italia como procedencia; una es alemana y las otras cinco flamencas. Si constatamos la cronología, la mayoría son renacentistas, tan sólo cinco corresponden al siglo XVII. Se trata de piezas del XVI, con la excepción de dos tablas de Antonello da Messina (*San Nicolás de Bari y la Magdalena; La Virgen con el Niño*). También están mezclados los autores: junto a piezas venecianas (Giorgione, Tiziano, Tintoretto, Veronés, Palma el Viejo y el Joven, los Bassano, Schiavone, Paris Bordone, Cesare da Sesto),

aparecen *Las lágrimas de san Pedro* del taller de Ribera, *Parábola de los viñadores infieles* de Domenico Fetti y del mismo autor, *Tobías enterrando a los israelitas*; *Retrato masculino* es una probable pieza de Holbein el Joven; *Retrato de anciano con barba* corresponde a Antonio Moro; un *Retrato masculino* es de Key, mientras *San Lucas pintando a la Virgen* es un cuadro de Gossaert; *La Circuncisión* está pintada por Rubens, y la *Archiduquesa Isabel Clara Eugenia* por Van Dyck. En cualquier caso, hay que tener en presente que no siempre las atribuciones de la época coinciden con las actuales.

En el ejemplar conservado en el castillo de Schleissheim, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Munich), David Teniers concede la máxima importancia al enorme lienzo en el que Veronés ha pintado la escena del *Encuentro de Esther ante Asuero*. Realmente, de los veintiocho cuadros, quince son del foco veneciano. Junto a ellos aparece *La toilette de Venus*, probable obra del Correggio. Sin embargo, muchos son flamencos. Tanto en una procedencia como en otra predomina el renacimiento, pero convive con el siglo XVII y lo italiano con lo flamenco. Así, hay un *Retrato* de Van Orley, y junto a los renacentistas figura un Fetti (*Huida a Egipto*), mientras que por los flamencos aparecen obras de Brueghel de Velours, Rubens, G. Seghers y Van Dyck. La versión del Museo Lázaro Galdiano capta obras del renacimiento y del barroco, italianas y flamencas, así, junto a Antonello da Messina, los Tiziano, los Bassano, Tintoretto, Veronés, Palma el Viejo, Fetti, etc. aparecen Van Orley, Michel Zittow (con la atribución a Lucas van Leyden), Scorel, Hans Holbein el Joven, Brueghel de Velours, Rubens, Van Dyck, J. D. de Heem, H. Bol, P. Bril, etc.

Las colecciones de pintura de Viena (procedentes de las del archiduque Leopoldo Guillermo y de Rodolfo II) se vieron sujetas a un cambio radical en un corto espacio de tiempo. En principio bajo Carlos VI, emperador germánico (1711-1740), que consideró que el patrimonio pictórico de los Habsburgo repartido en varios castillos, en la «reggia» de Praga y en el Stallburg (antiguas caballerizas) vienés debía unificarse en el último lugar, en el complejo del Hofburg. El director de los trabajos, el conde Gundacker Ludwig Joseph von Althann (1665-1747), nombrado arquitecto general, fue el encargado de una empresa que para el mandatario era vital. Una página del inventario de las pinturas ilustrado en tres volúmenes (1720, 1730, 1733) –pintado por Ferdinand Storffer–, capta una pared con profusión de cuadros de diversas escuelas y siguiendo una presentación en la que el ajuste del formato parece imprescindible. Indudablemente, en el eje central destaca el *Autorretrato* de Rubens, pero la pintura veneciana del renacimiento (*El bravo* de Tiziano estaba atribuido a Giorgione) se aúna con la flamenca del XV (Patinir, *Bautismo de Cristo*) y la italiana del barroco (Annibale Carracci, *Cristo y la samaritana*), y retratos a la temática sacra y mitológica. Existe un cuadro muy interesante realizado por

Francesco Solimena en 1728 (Viena, Kunsthistorisches Museum) en que aparece *El conde Althann presentando el inventario de la galería imperial a Carlos VI*: el noble entrega al emperador el trabajo en actitud sumisa mientras éste lo señala como responsable y la Fama proclama al mundo la digna actividad del rey. Además de este importante documento, se cuenta con una colección de reproducciones de aguafuertes de François von Stampaert y Antoine von Prenner, publicados en Viena en 1735 (*Prodomus Theatrum Artis Pictoriae*). En las páginas de este catálogo ilustrado los cuadros se exponen como si estuvieran colgados en la pared, sin lugar para el respiro, en donde prevalecen cuestiones como el formato y la temática. Parece fundamental que todo debe girar en torno a un eje central siendo idénticas las composiciones formales a ambos lados. En una de las planchas, el desnudo, el mito (*El rapto de Orithia* de Francesco Solimena, artista napolitano por entonces muy estimado, el cuadro de mayor tamaño, ocupa la zona central) y el martirio jalonan la línea maestra situándose en la zona inferior *Joven ante un espejo* de Giovanni Bellini, una pintura en donde se descubre el desnudo. Arquitecturas, escenas de interior (como el cuadro de Teniers el Joven, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su pinacoteca de Bruselas*), pequeños paisajes, temas religiosos (Jan Sanders van Hemessen, *La vocación de san Mateo*), retratos (entre ellos el *Gran Autorretrato* de Rembrandt), etc., se distribuyen armoniosamente en las bandas. Los nombres de Giorgione, Tiziano, Veronés, Palma y Bassano al pie de la hoja son muestra de la admiración hacia la pintura italiana del renacimiento y en especial la veneciana, si bien, como vemos, se combinan las procedencias.

Bajo José II, emperador germánico y corregente de los estados de los Habsburgo (1765-1790), se reorganizaron las colecciones pictóricas de las residencias reales. El palacio vienés del Belvedere –dos edificios separados por un jardín levantado entre 1714 y 1721– sería la nueva sede a cuya disposición se entregó el grabador Christian von Mechel en 1778, quien publicó el catálogo, en francés, años después (1784). Mechel confirió a las obras de arte, ajustándose a las características del pensamiento enciclopédico de la época, una función didáctica: «una gran colección pública de este género se destina preferentemente a la instrucción antes que a los placeres efímeros». Por ello consideró que principios de ordenación como la escuela, el devenir cronológico y la autoría, tenían más relevancia que la contemplación puramente estética, lo cual no dejó de alarmar a muchos.

Así pues, en el Belvedere superior se ordenaron los cuadros por escuela y autor, y las salas seguían un recorrido epocal. En el primer piso, a la izquierda del acceso se situaba la pintura flamenca, y a la derecha la italiana, ya del XVII como del XVI (en especial la veneciana) dejando en el medio un «Grand Salon de marbre à la italienne» por el que se pasaba para visitar las salas, siete en cada

lado. La «École Flamande» iba precedida de dos salas con «Tableaux de divers Maîtres», la tercera se dedicaba a Van Dyck, la cuarta, más amplia, a Rubens, así como la quinta, mientras que la sexta se confería a Teniers y la última se dejaba para cuadros de diversos maestros. Al otro lado, las «Écoles d'Italie» iban precedidas de cuadros de la escuela veneciana, así como la segunda, con la salvedad de que la mayoría eran de Tiziano, la tercera correspondía a la escuela romana, la cuarta a la florentina, la siguiente a la escuela boloñesa, la sexta a la lombarda y la última a obras de varios maestros. El segundo piso se reserva a maestros antiguos y recientes, con cuatro salas a ambos lados. A la izquierda, las dos primeras se dedican a cuadros de viejos pintores, y de diversos maestros las siguientes. En el lado opuesto los dos espacios iniciales son para los maestros antiguos, y los otros para los modernos.

La Galería de Dresde en su reapertura de 1746 estaba organizada por focos geográficos, de tal manera que las obras italianas estaban separadas de las flamencas, alemanas y francesas. Significativa fue la instalación de la galería de Düsseldorf en 1756, bajo el príncipe Karl Theodor, debida al pintor local Wilhelm Lambert Krahe (1712-1790). Un grabado nos muestra una sala en donde los cuadros corresponden al arte italiano, por tanto se ha establecido una organización por foco geográfico, o escuelas nacionales. Las pinturas estaban identificadas en el listón superior del marco. Se trata de obras de los siglos XVI y XVII, sin que se marquen divergencias temporales, así se puede ver un Rafael junto a un Parmigianino, éste próximo a un Veronés que se acompaña de un Luca Giordano, quien, a su vez se encara con un Tintoretto, el cual se sitúa próximo a un Carracci. Ahora bien, según se ve en un grabado de Christian von Mechel aparecido en *La Galerie Electore de Düsseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux* (Basilea, 1778), de Nicolas de Pigage, pinturas identificadas como de Anton van Dyck se sitúan en la misma pared que otras italianas y francesas: Luca Giordano (ocupa una posición destacada sobre el dintel de la puerta), Sebastiano Ricci, Tiziano, Ribera, Simon Vouet...

Las colecciones de Federico el Grande fueron organizadas por escuelas siendo llamado a Potsdam para tal fin Mathias Österreich, originario de Dresde. La colección de Munich se sistematizó en 1781, después de que Carl Albert von Lespillies construyera el primer edificio de la galería de pintura (Hofgartengalerie), situado en la cercanía de la residencia del príncipe elector Carlos Teodoro (1777-1799), hombre ilustrado. Compuesta de ocho salas, alrededor de setecientos cuadros se ordenaron con criterios histórico-artísticos. La de Kassel se estructuraría con tales pautas unos tres años más tarde.

Las galerías pintadas a mediados del siglo XVIII por Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) muestran el agobio espacial que caracterizaba la presentación de las colecciones en aquel momento, como la *Galería de vistas de la Roma antigua*

(1758) del cardenal Federico Gonzaga (París, Musée du Louvre). La imagen de La Tribuna –espacio debido a Buontalenti decorado por Bernardino Pocetti– del museo de los Uffizi (Florencia) que nos ofrece Johann J. Zoffany entre 1772-1778 es significativa y se opta en este caso por la presentación de obras relevantes concibiendo el espacio cual «sancta sanctorum»: los cuadros están próximos entre sí, cuelgan de argollas sostenidas a una barra ubicada en el friso, de la que otros penden con cuerdas o delgadas cadenas; el renacimiento roza con el barroco y, como consecuencia, los artistas entre sí, de tal manera que si bien es posible contemplar un Rafael (*Virgen sentada con el Niño*, conocida como « Virgen de la Silla», actualmente en la Galleria Pitti) junto a un Correggio (*Virgen con el Niño*), también lo es ver el *San Juan niño* (Florencia, Galleria dell'Academia) del maestro de Urbino, el *Retrato del papa León X con dos cardenales* y su *Virgen del jilguero* próximos a la *Virgen* y a *Cleopatra* pintadas por Guido Reni, y a obras de Rubens (*Las consecuencias de la guerra, Autorretrato con personajes y busto de Séneca*, también en la Palatina), siendo admirada en primer término la *Venus de Urbino* de Tiziano. Además, esculturas de mármol –como la *Venus medicea*– y bronces sobre pedestales se disponen aleatoriamente por la emblemática sala del museo florentino.

En los años setenta, el abad Luigi Lanzi, arqueólogo y erudito italiano (1732-1810), conservador adjunto del museo de Florencia, pone en práctica sus ideas sobre la presentación de las colecciones –teniendo como pauta la distribución por escuelas–, en el Gabinetto dei antichi quadri de la galería de los Uffizi, que desde el punto de vista teórico recoge en *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti presso al fine del XVIII secolo* (1789).

En el ámbito francés del siglo XIX junto a la simultaneidad de las escuelas se divisa cierta preocupación por agrupar las pinturas de la misma procedencia y cronología sin prescindir de valoraciones como la fama del artista y el formato. En el cuadro pintado por Hubert Robert representando la *Grande Galerie* del Louvre hacia 1801-1805, es decir, antes de las transformaciones efectuadas por Percier y Fontaine, las obras que se aprecian forman parte de la escuela italiana. Se distinguen, a la izquierda, un Guido Reni (*Hércules y Aqueloo*) y en el lado opuesto la *Sagrada Familia* de Rafael y otro cuadro con el mismo tema pintado por Andrea del Sarto.

Tanto en la Grande Galerie como en el Salon carré se constata cómo escuelas, artistas y temas aparecen cohesionados en una presentación en la que se establecen juegos compositivos basados en el formato. El Salón cuadrado ocupa un lugar destacado en el conjunto del Louvre, situado entre la galería de Apolo y la Grande Galerie. Edificado bajo Enrique IV, se destruyó en 1661 y se procedió a su reconstrucción con Luis XIV encargándose de las obras Le Vau. Destinado en 1692 a la Académie royale de peinture et de sculpture, servía para la exposición de las obras de sus miembros entre 1725 y 1793, y de ahí el

nombre de Salón, el cual en 1789 recibió luz cenital y sería un espacio destinado para la exposición de obras de arte confiscadas. El Salon carré fue el lugar seleccionado por Napoleón para su boda con la archiduquesa de Austria, María Luisa, en 1810, para cuya ocasión Fontaine transformó el espacio en una capilla provisional.

Bajo la dirección del arquitecto Félix Louis Jacques Duban se realizaron obras decorativas (1849-1851), de las que resta el techo. Desde que la celebración del Salón de los artistas vivos abandonó el recinto del Louvre (1849), el Salon carré se convierte en santuario de las obras maestras de todas las procedencias y épocas, teniendo como referencia la Tribuna de los Uffizi.

Diversos cuadros captan parcialmente su interior, recreado o no. En un lienzo pintado por el norteamericano Samuel F. B. Morse entre 1831-1833 se aprecian pinturas del renacimiento y del barroco juntas, y los retratos conviven con los paisajes, las escenas religiosas y de género. Se identifican rápidamente *La Virgen con el Niño y san Juanito* («La bella jardinera») (1507) de Rafael y la *Gioconda* de Leonardo, que se sitúa al lado del *Muchacho espulgándose* de Murillo y junto a un *Retrato de Francisco I* atribuido a Clouet y unido a éste el de *Una señora con su hija* de Anton van Dyck (es pendant del de su marido, que no está expuesto). Al otro lado de la puerta figura la *Coronación de espinas* de Tiziano junto con *La buenaventura* de Caravaggio, y éste al lado del *Desembarco de Cleopatra en Tarse* de Claude Lorrain.

En una vista posterior debida a Giuseppe Castiglione (1861) –hay que tener en cuenta que en 1851 se había inaugurado la remodelación –aparece cubriendo una pared el gran lienzo de Veronés, *Cena en la casa de Simón*, bajo el cual, centrándolo, se encuentra la *Inmaculada Soult* de Murillo, hoy en el Museo del Prado, al lado de la cual se ve *Mujer ante el espejo* de Tiziano, el *Retrato de Hèléne Fourment con sus dos hijos* de Rubens, a su lado la *Visitación* de Sebastiano del Piombo, la *Virgen con el Niño dormido y san Juan* («Virgen de la diadema») de Rafael, en una sobrepuerta *La aparición de la Virgen a san Lucas y a santa Catalina* de Annibale Carracci, etc. Otra vista (1865) capta también en la pared opuesta el otro espléndido Veronés, *Las bodas de Caná*, pero también el *Retrato de Carlos I, rey de Inglaterra* (1635-1638), de Van Dyck a su lado, bajo el cual se aprecia el *Matrimonio místico de santa Catalina* (hacia 1526-1527) de Correggio; en otra pared se exponen en la parte baja cuadros de pequeño tamaño, como *La bella jardinera* (1507) de Rafael, sobre ella *Cristo yacente*, cuadro barroco de Philippe de Champaigne, y en el mismo eje, por encima, el *Descendimiento de la cruz* (1697) de Jean Jouvenet, al lado del cual aparece *Concierto en un bajorrelieve antiguo* (hacia 1622-1625) pintado por Valentin de Boulogne, mientras que en el lado opuesto encontramos el *Matrimonio místico de santa Catalina* (1511), de Fra Bartolomeo.

Théophile Gautier en 1867 tildaba el Salon carré de «sanctuaire de l'art», donde se hallaba «la plus glorieuse réunion de peintres qui puisse se voir au monde», es decir, Leonardo, Perugino, Rafael, Andrea del Sarto, Correggio, Sebastiano del Piombo, Giorgione, Veronés, Tiziano, Tintoretto, Guercino, Guido Reni, Francia, Ghirlandaio, Jan Van Eyck, Antonello da Messina, Murillo, Ribera, Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Claude Lorrain, Poussin, Le Seuer, Jouvenet, Philippe de Champaigne, Rigaud, Gaspar Netscher, Metsu, Ostade, Gérard Dou. No falta Velázquez –recuperado por los románticos– con su pequeña *Infanta Margarita*, pues una tribuna donde no figure «le grand Diego Velasques de Silva» estará incompleta (*Guide de l'amateur au Musée du Louvre*). Es interesante constatar como el escritor agrupa a los artistas por escuelas.

Una *Vista del Salon carré* –con la galería al fondo– pintada por Alexandre Brun hacia 1882-1885 capta en abigarrada presentación obras que se consideraban estandartes de la colección, tanto del renacimiento como del barroco: *La bella jardinera* de Rafael, *Santa Ana, la Virgen y el Niño con el cordero* de Leonardo, obras de Philippe de Champaigne... Esta situación cambia a partir de 1919.

Las acuarelas llevadas a cabo por Leo von Klenze –el Nuevo Ermitage lo proyectó entre 1825 y 1855– que se conservan en el gabinete de dibujos del museo de San Petersburgo constatan la presentación de las pinturas italianas separadamente de las holandesas (destacan el *Hijo pródigo* de Rembrandt a la derecha y la *Danae* del mismo autor, en la pared del fondo).

8.3.1. La preponderancia de estos criterios en el Museo del Prado

La idea de exponer las colecciones pictóricas siguiendo una pauta es recogida antes de la inauguración del Real Museo de Pintura por *La Gaceta* el 18 de noviembre de 1819 al anunciar su próxima apertura, un lugar donde se puede «ofrecer a la vista pública una copiosa colección de cuadros nacionales y extranjeros según el orden de las diferentes escuelas». Sin embargo, estaba ausente el criterio epocal defendido el 23 de marzo de 1820 en la *Crónica Artística*, cruda respuesta tras la inauguración del museo: «Al entrar en las salas, lo primero que busca el espectador es el orden cronológico de los cuadros, para venir en conocimiento de los progresos o decadencia de la pintura en la Escuela Española, pero se halla burlado...(...). Al lado de un cuadro de Juan de Juanes, que es el más antiguo de los pintores españoles, se ve otro de Murillo, que vivió dos siglos después; sobre una tabla del divino Morales, hay un retrato de Carreño; y debajo de un cuadro de Velázquez hay un frutero de Meléndez, o un florero de Espinós».

Según se constata en el catálogo de 1828 redactado por Luis Eusebi –pintor honorario de Cámara de Fernando VII nombrado director en 1816– la distribución de las pinturas (755, de las cuales 321 eran españolas, 335 italianas y 99 francesas y alemanas) se hacía teniendo la escuela como pauta: la española antigua se disponía en los dos salones que se hallaban a derecha e izquierda de la rotonda de la entrada norte (que llamaba simplemente vestíbulo); la galería es denominada «gran galería»: en la sala que la precede –descrita como «entrada o primera división»– se exponen obras españolas pintadas por artistas que están vivos o han fallecido recientemente–, en el primer tramo de la galería se veían cuadros italianos («de las diferentes escuelas de Italia»), y en el segundo franceses y alemanes (Eusebi reconocía que resultaba extraña la cercanía de estos focos pero aducía el escaso número de cuadros con que se contaba). Las salas que, en el lado opuesto, miran hacia el Jardín Botánico serán destinadas para las escuelas flamenca y holandesa (que se abrieron al público en 1830). Luis Eusebi fue responsable del aumento de la colección y autor del primer catálogo de 1819 y de las ediciones sucesivas hasta 1828.

Uno de los Madrazo, Federico (1815-1894), director del Prado entre 1860 y 1868, estaba de acuerdo con la clasificación de las colecciones teniendo como patrón la cronología y la escuela:

> «(...) En todos los ramos del saber humano han formado agrupaciones ó escuelas los hombres que á ellos se han consagrado; y si esto ha sucedido en el cultivo de las mismas ciencias naturales, tan sujetas, al parecer, al raciocinio y á la prueba experimental, ¿cómo no admitirlo en el de las Bellas Artes, donde no hay más guía que el sentimiento, tan desconforme en todos los hombres, y tan dependientes de las circunstancias, ya eventuales, de raza, de localidad, de educación, etc.? Pero las escuelas en pintura, lo mismo que en todas las artes, para ser tales escuelas necesitan ciertas afinidades y relaciones, cierta conformidad ó uniformidad en sus producciones. Sin semejanza en el estilo ó en la manera de comprender el objeto y los medios de que el ingenio se vale para interpretar el pensamiento; sin esa derivación constante de principios y máximas que, respetando la originalidad y la individualidad en los genios extraordinarios, hace se perpetúe el carácter privativo de cada gran familia artística, no hay, propiamente hablando, *escuela*. Puede compararse esta semejanza con lo que se llama aire de familia, y así vemos que lo primero que se llega á aprender ó distinguir son las escuelas, y del mismo modo que decimos: «Juan debe ser hijo ó hermano de Pedro, porque tiene aire de familia con éste», dice el aficionado al comenzar su educación artística: «Este cuadro debe ser de tal ó cual escuela», porque encuentra entre la obra y las de la escuela á que

la atribuye caractéres inequívocos de afinidad» [*Historia del Museo del Prado (1818-1868)*].

Pedro de Madrazo (1816-1898), también ligado al Prado como director, defendía en el Catálogo de 1872 el criterio de la escuela para la disposición de la pinturas: «(...) agrupando todas las que entre sí son afines, como, verbigracia, la romana, la florentina, la lombarda, etc., bajo la denominación de *Italianas*, la de Sevilla y la de Madrid con el nombre de *Españolas*, las de Flandes, Holanda y Alemania con el de *Germánicas*, se aplica á las clasificaciones más genéricas y comprensivas, como si dijéramos a las grandes y cardinales divisiones de las razas artísticas. (...)». Sin embargo cuestiones de tipo espacial y lumínicas impedían, según él, esa rigurosa presentación:

> «(...) imposibilidad de variar hoy en la exposición de los cuadros el sistema que actualmente rige. Merced á este sistema, todos los principales autores tienen alguna parte de sus obras en los locales preferentes: Mantegna, Rafael, Andrés del Sarto, el Bellino, el Parmigianino, Tiziano, P. Veronés, el Tintoretto; Ribera, Murillo, Velazquez, Joanes; Memling, R. van der Weyden, J. Gossaert, Durero, Rubens, Van Dyck, Teniers, Rembrandt, alternan con sus respectivos compañeros de escuela en los salones donde puede decirse reunida la flor del arte de cada país, donde imperan en todo su esplendor y majestad los *Dii majores* de la pintura italiana, española y germánica. (...) aunque la ordenación rigurosa por escuelas no haya podido generalizarse á cuantas piezas y pasillos ocupan los cuadros del Museo, la clasificación, sin embargo, existe en los salones preferentes: á tal punto que sólo el vestíbulo circular ó la *Rotonda* de la entrada del Norte, las tres piezas de *Escuelas várias*, y la bajada á ellas; la *Sala circular* al extremo de la Galería principal; los *pasillos principales y bajos*, la *Escalera principal* y las piezas llamadas *de Alhajas*, esto es, los locales secundarios, ofrecen al público mezcladas y confundidas, obras de diversas razas y procedencia (...)».

Por esas fechas la distribución de los cuadros mantenía la siguiente disposición según el referido catálogo:

Vestíbulo circular o rotonda (de Carlos V): autores italianos y españoles.

Salón de levante junto a la rotonda: escuelas italianas.

Salón de poniente en la misma Rotonda: Escuelas españolas.

Piezas de escuelas varias y bajada a las mismas: autores de todas las escuelas.

Sala de ingreso a la galería principal y central, llamada impropiamente Sala de contemporáneos: autores españoles de los siglos XVIII y XIX.

Galería principal, sección primera: escuelas españolas.

Galería principal, sección segunda: escuelas italianas.

Sala circular, llamada antes Sala de la reina Isabel: autores eminentes de todas las escuelas.

Sala ochavada al fin de la galería principal, llamâda de las escuelas francesa y alemana: autores franceses y de escuelas germánicas.

Salones de levante y poniente al extremo sur del edificio: escuelas flamenca y holandesa.

Pasillos de las dos plantas principal y baja: Autores de todas las escuelas, principalmente italianos, españoles y flamencos.

Escalera principal: autores de varias escuelas.

Salas bajas de levante, vulgarmente llamadas las Flamencas bajas: escuelas flamenca y holandesa.

Piezas llamadas de Alhajas: autores varios, principalmente italianos y españoles.

Vicente Poleró, pintor y restaurador que publicó en 1868 *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos museos de pintura de Madrid* (Museo del Prado-Museo Nacional de la Trinidad), indicaba que en el Prado habían expuestas pinturas de desigual calidad artística y demasiadas de la misma mano, por lo que aboga por una selección: «espaciosos salones contienen muchas preciosidades y no pocas maravillas de las artes, pero también registran grandes medianías y muchas obras de un mismo autor. Para hacer constar la existencia de los artistas menos principales, bastaría conservar dos o tres de sus obras, reservándose los huecos que las demás dejaran para dar cabida a las que ingresasen procedentes de los cambios enumerados [traer obras de los Reales Sitios y de Museos provinciales, así como tras la fusión con la Trinidad]».

Es interesante la crítica formulada por Pedro de Madrazo a lo que consideraba excesiva parcelación del panorama artístico nacional, optando por clasificaciones genéricas:

> «(...) error muy generalizado hoy en esta materia de división y subdivisiones de escuelas. Se abusa lastimosamente de la tendencia a subdividir por regiones ó provincias la escuela general dominante en cada nación. Háblese en buen hora de Escuelas italianas, comprendiendo en este plural la florentina, la de Umbría, la romana, la veneciana, la lombarda, la ferraresa, la boloñesa, la genovesa y la napolitana, que son real y verdaderamente escuelas distintas, aun cuando existan entre los caracteres principales de unas y otras ciertas relaciones, como las que ofrecen entre sus principales órganos ciertos seres, a cuyas colecciones dan las ciencias naturales el nombre de *familias*. Mas no se pretenda que bajo la denominación de *Escuelas españolas* incluyamos, al menos para los cuadros españoles de nuestro Museo del Prado,

otra subdivisión más que la de escuela andaluza y escuela castellana, o, lo que es lo mismo, escuela de Sevilla y escuela de Madrid. (...) Esto es cuanto podemos conceder. Porque, en efecto, ¿qué significa *escuela de Valladolid, escuela de Toledo, escuela de Granada, escuela de Valencia, escuela de Zaragoza*?».

Al respecto Pedro de Madrazo recoge unas frases de su hermano Federico en las que se ironiza sobre localismos y se exalta la visión nacional como identificadora de una cultura: «(...) Escuela española... han dado en subdividirla tanto, que seguramente, si continúa esta manía, llegará el caso de que se hable de la *escuela de Illescas* y de la *escuela de Navalcarnero*. Este dividir y subdividir sin término ni motivo sirve tan sólo para darnos un indicio de cuán costosa debió ser la formación de la unidad política de la nación española, vista esa deplorable tendencia, tan común entre nosotros, a dividirnos en pequeñas fracciones, en vez de agruparnos para formar un todo único. (...)».

El mencionado director defendía en los catálogos del Prado la denominación de «escuelas germánicas» para integrar tanto a la pintura alemana como a la flamenca y holandesa, pues las tres tenían «el acento y aire de familia», algo que se le criticaba. También emplea los curiosos términos de «escuela indeterminada» y «escuela incierta».

La falta de planteamientos expositivos debía predominar en el panorama español según se advierte en la crítica del pintor Ceferino Araujo, autor de *Los museos de España* (1875):

«... se une lo desordenado de la colocación de las obras, que nunca obedece a sistema alguno. No se encuentran en ninguna parte agrupaciones, ni por escuelas, ni por autores, ni cronológicas. Tablas que reunidas fueron un díptico, o un tríptico, se hallan desparramadas, y a veces atribuidas á diferente autor unas que otras; colecciones de la vida de un santo, que fueron pintadas para algún claustro y que deberían estar formadas por su orden, andan cada cuatro por su lado. Si las condiciones del local no son buenas, no se ha atendido tampoco, en la mayor parte de los museos, no en todos, a que las obras más importantes fueran las preferidas para la conveniente colocación; en fin, como almacenes pueden ser considerados mejor que como galerías».

Éste precisaba que el único criterio que se seguía en el Real Museo era el de colocar los cuadros «por grandes grupos de naciones», pero las obras «de un mismo autor» y las referentes «a un mismo asunto» estaban diseminadas. Según éste, la palabra escuela debería aplicarse a individuos no a pueblos, y habría que formular tantas escuelas como maestros eminentes hayan.

El catálogo de 1878 registra 2.525 cuadros, de los cuales 178 procedían del Museo Nacional de la Trinidad. Entonces se podía exponer mayor número de obras debido a la subdivisión de las salas, acertada solución espacial, puntualizaba Madrazo.

Ceferino Araujo consideraba el criterio de la cronología y la autoría el adecuado para la presentación de las obras, sistema que cree con valor pedagógico pensando en la institución museística como lugar de formación: «En los museos deben colocarse los cuadros por orden cronológico, y todos los de un autor, juntos; después los de sus discípulos inmediatos con todo el rigor posible. Esto no sólo es lo racional y lo lógico, sino lo que hace que los cuadros se presenten en condiciones más favorables, que pueda estudiarse en ellos la historia del arte, y que con la comparación inmediata sea más fácil fijar la atribución de los cuadros dudosos...».

Puesto que en el Prado obras de un mismo autor estaban repartidas, a veces en tres zonas diferentes, el referido pintor y crítico opinaba que deberían estar agrupadas, e incluso habría que unificar pinturas con la misma iconografía, además en ningún caso los conjuntos debían desmembrarse: «... ventajas de que todos los cuadros de un mismo autor se hallen reunidos, al paso que hoy no sólo no lo están sino que hasta las colecciones referentes a un mismo asunto, que se complementan, andan desparramadas, y trípticos que deberían estar unidos, tienen cada pieza en una sala».

«Galería principal» y «Salón central» son términos empleados por José de Madrazo al nombrar el largo espacio que une los dos palacetes que serán en el futuro denominados Murillo (sur) y Goya (norte). Según indica Pedro de Madrazo en 1872, el ornato de la dilatada galería consistía en bustos de mármol y yeso, antiguos y modernos, colocados en los huecos de los balcones. En el centro, la soberbia mesa de mosaico de piedras duras que el papa Pío V había regalado a don Juan de Austria. A los lados de esta pieza había dos estatuas de mármol de Carrara del siglo XIX: *Apolo inspirado por la música*, de Álvarez, y *Amor silencioso*, realizada por su hijo José Álvarez y Bouquel. El Tesoro del Delfín se mostraba en vitrinas («escaparates»). La sala situada entre la rotonda y la galería era denominada Sala de contemporáneos, y desde la fundación del museo estaba dedicada a los artistas vivos o muertos hacía unas décadas (Goya, José de Madrazo, etc.). El primer tramo de la galería se destinaba a los autores españoles del siglo XVI (Juan de Juanes, Luis de Morales) y del XVII y el segundo a los italianos, escuelas que se repartían también por otras zonas. Conviene indicar que El Greco retratista se exponía en el segundo tramo, con los italianos, así como en la llamada Sala de italianos. La mayor parte de las obras de Ribera, Murillo, Alonso Cano, Zurbarán y Velázquez (*Las meninas* entre ellas) se encontraban en la galería.

Hacia 1880 Francisco Aznar y García nos facilita en un cuadro una imagen parcial de la galería correspondiente a la española: se aprecian obras de Velázquez (*Triunfo de Baco* – que había permanecido en el Salón oval–, *Las lanzas*, bufones –*Esopo, Pablillos de Valladolid*–, enanos –*Don Diego de Acedo*, «El Primo», *Francisco Lezcano*, «El niño de Vallecas» ...–, el *Príncipe Bartazar Carlos como cazador, El cardenal-infante don Fernando de Austria de cazador*) situándose en medio pinturas de Murillo (*La aparición de la Virgen a san Bernardo*, la *Inmaculada Concepción* «de El Escorial», una copia del *Autorretrato* de la National Gallery de Londres) y Ribera (*Martirio de san Felipe, San Bartolomé*), colocándose bajo los enanos cuadros de Murillo (*Jesús como Buen Pastor, San Juan Bautista niño*...). Las obras renacentistas de Juan de Juanes y Morales no se detectan.

En el último cuarto del siglo XIX Miguel Pineda pinta una pareja de cuadros donde se aprecian someramente unas vistas de la galería principal. En una de ellas se representa *Las meninas* rodeada de diversos cuadros. Junto a otros Velázquez (*El niño de Vallecas, El bufón Calabacillas*), destaca *La defensa de Cádiz contra los ingleses* de Zurbarán y el *Retrato de niña* de Antolínez. Aparentemente, el único criterio expositivo es el origen común de los autores y la pertenencia al siglo XVII.

Eugenio Álvarez-Dumont capta en un lienzo de hacia 1890 la sala de contemporáneos junto a la galería central: destaca la *Muerte de Viriato* de José de Madrazo, y *El testamento de Isabel la Católica* de Rosales (objeto de copia por parte del pintor); de Francisco Bayeu, la *Asunción* está junto al *Retrato de la reina María Luisa*, actualmente considerado copia de Esteve del ejemplar del Palacio Real (debido a Goya), y también se puede apreciar, en zona no honorífica, el *Cristo crucificado* del ilustre aragonés. En el lado opuesto figuran bodegones de pequeño tamaño de Luis Meléndez. En la jamba del vano curiosamente aparece en la parte superior un Correa de Vivar (*Coronación de espinas*), del siglo XVI, y dos cuadros del XVII de Antonio de Pereda (*Cristo, varón de dolores, San Jerónimo*).

Un ámbito noble del Prado era el salón elíptico (sala de la reina Isabel II), cuya creación se concluyó en 1853, tras la reforma de Narciso Pascual y Colomer. Es el centro axial de la estructura, al otro lado de la puerta principal que da hacia el Paseo del Prado, y por consiguiente un espacio emblemático. En *La Ilustración* del año siguiente se reproduce un detalle del mismo en cuyas paredes cuelgan obras de Velázquez, Murillo, Zurbarán, Ribera, etc., junto con otras debidas a Tiziano y a Veronés. Más explícita es la fotografía realizada por J. Laurent entre 1872 y 1879, según P. Géal, la cual capta una vista parcial de este ámbito absidal. Aquí se exponían obras de diversas escuelas y autores que se consideraban relevantes en el marco de la colección, tal como ocurría con la Tribuna de los Uffizi y el Salon carré del Louvre. Desde la izquierda vemos

las siguientes: *Virgen con el Niño* de Murillo, bajo la cual aparece el *Retrato de Felipe IV cazador* de Velázquez; a su lado *Las hilanderas*, del mismo autor, bajo *Isaac y Jacob* de Ribera; al lado de *Las hilanderas* aparece el *Retrato de Pejerón, bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba*, espléndido retrato debido a Moro; sobre éste se halla la *Virgen con el Niño*, lienzo pintado por Alonso Cano, y a su lado el gran lienzo representando a *San Antonio Abad y san Pablo ermitaño* de Velázquez; junto a éste, otra obra de gran tamaño, el *Nacimiento* de Antonio Rafael Mengs, bajo el cual se encuentra *La Virgen con el Niño y san Roque y san Antonio de Padua*, obra atribuida a Giorgione cerca de la cual cuelga el *Autorretrato* de Durero; más a la derecha aparece la *Visión de san Pedro Nolasco* de Zurbarán y bajo ella *La ofrenda a Venus* de Tiziano; a su lado el *Retrato de Carlos V*, del mismo artista veneciano, y cuadros de pequeño tamaño, como la *Virgen con Niño* de Morales y *El tránsito de la Virgen* pintado por Mantegna; *La Sagrada Familia*, «La Perla», y la *Sagrada Familia del roble* y *La Virgen de la rosa*, obras de Rafael, destacan bajo *La familia de Jordaens en un jardín*, con su autorretrato; *La Virgen con el Niño con san Jerónimo, el arcángel san Rafael y Tobías*, «La Virgen del pez», de Rafael, se sitúa bajo *Mercurio y Argos* de Velázquez; al lado del maestro de Urbino, otro cuadro de la misma mano, el *Retrato de un cardenal*, y a su lado *Cristo con la cruz a cuestas* de Sebastiano del Piombo; *Venus y Adonis* de Veronés y la *Bacanal* de Tiziano aparecen junto a cuadros de pequeño tamaño; hacia la derecha cuelga el *Retrato de Felipe II* de Tiziano, encima del cual aparece el de *Camilla Gonzaga, condesa de san Segundo, y sus hijos*, de Parmigianino, y a su lado *Perseo y Andrómeda*, lienzo debido a Rubens, bajo el cual surge *Micer Marsilio y su esposa*, magnífico cuadro de Lotto; algunas obras de Velázquez descuellan, como el *Retrato de Juan Martínez Montañés*, *Pablillo de Valladolid*, el *Triunfo de Baco* (sobre el cual se sitúa *el Sueño de Jacob* de Ribera)...

En el catálogo de 1872 José de Madrazo lo denomina «Salón ovalado» y defiende su variedad como muestrario de la riqueza de las colecciones del Prado expuesto para el placer y apreciación de los entendidos:

> «Que el *Salón ovalado* presente la misma promiscuidad no deberá nunca censurarse, ni aunque pudiera evitarse esta amalgama, convendría destruirla, porque está expresamente dispuesta para que, como en ramillete de selectas flores, o en tesoro de joyas peregrinas, recreen la vista y el sentido estético los inteligentes y los estudiosos que acuden a contemplar y a aprender en las maravillas de color y luz creadas por la paleta de los grandes pintores».

Entre las obras que se recoge en este catálogo ubicadas en el mencionado espacio honorífico, aparte de las mencionadas figuran las siguientes: la

Anunciación de Fra Angelico; el *Nacimiento de Jesús*, de Federico Barocci; la *Virgen con el Niño entre dos santas*, atribuida a Giovanni Bellini; *Cristo coronado de espinas*, de Ludovico Carracci; *Un sátiro ofreciendo a Venus una copa de vino* y la *Asunción*, de Annibale Carracci; de Correggio, *Noli me tangere* y la *Virgen, el Niño y san Juan*; de El Greco, *Retrato de hombre*; de Guercino, *San Pedro en la prisión*; de Guido Reni, la *Asunción*; de Bernardino Luini, *Los niños Jesús y san Juan besándose* y *La hija de Herodías*; de Parmigianino, *Santa Bárbara*; de Rafael, *Sagrada Familia del cordero*; de Andrea del Sarto, *La Virgen, el Niño, san Juan y ángeles*; de Sebastiano del Piombo, *Jesús portando la cruz* y *Bajada de Cristo al limbo*; de Tintoretto, *Retrato del general Sebastiano Veniero*, *Retrato de hombre*; *Retrato de un prelado* y *Retrato masculino*; de Tiziano, *Venus y Adonis*, *Santa Margarita*; de Veronés, *Moisés salvado de las aguas*; de Carreño de Miranda, *Retrato de Pedro Iwanowitz Potemkin, enviado del zar ante Carlos II*; de Ignacio Iriarte, *Paisaje*; de Vicente Masip, *La visitación* y *Martirio de santa Inés*; de Juan de Juanes, *El Salvador del mundo*, *Melchisedec* y el *Sumo Sacerdote Aaron*; de Murillo, *Adoración de los pastores*, *Jesús y san Juan niño* («Los niños de la concha»). Entre los primitivos flamencos se recoge el tríptico de Memling, entre otros; del retratista Antonio Moro el excelente *Retrato de María Tudor, reina de Inglaterra*; del XVII flamenco otras obras de Rubens, como el *Retrato de la reina María de Médicis*, y varias de Anton van Dyck, pues además de retratos, vemos el *Prendimiento*. De Rembrandt, su prodigiosa *Artemisa* también está presente.

Ceferino Araujo en 1888 consideraba improcedente la organización de la sala de Isabel II, cuestionando la fusión de escuelas, cronologías y autores: «Es muy difícil saber cuáles son las obras principales de un maestro, y además no ganan con comparaciones los estilos más diversos. Un cuadro de Rafael, al lado de otro de Rubens, se perjudican mutuamente. Un Ticiano al lado de un Velázquez hace que este parezca más gris, y aquel más dorado que en realidad lo son».

Sería en 1883 cuando se comienza la remodelación de este ámbito y se suprime el hueco que dividía la sala de la reina en dos pisos –el superior para la pintura y el bajo para la escultura–. La amplia sala alta será nominada de Velázquez en coincidencia con su centenario y revalorización (1899), hoy número XII, con decoraciones en la techumbre debidas a Arturo Mélida (1892). Tal como vemos en una vista parcial del momento, también de Laurent, las paredes estaban cubiertas con cuadros pero aspirando a cierta ordenación en cuanto al formato pues los menores se distribuían paralelamente a los de mayor tamaño o en el eje central, al tiempo que se ha reducido el número de obras expuestas. El renacimiento y el barroco se mezclaban, también el siglo XV de los Países Bajos, así como los focos geográficos pues junto a obras italianas aparecían flamencas y españolas. Entre los renacentistas españoles se divisa a

Juan de Juanes (*San Esteban ante el Sanedrín*), a Morales (*Virgen con el Niño*) y a Sánchez Coello (*Retrato de la infanta Isabel Clara Eugenia*), también a El Greco con uno de sus retratos masculinos. El tríptico de Dirk Bouts está por el ámbito de los primitivos flamencos y del XVI se aprecian obras de Mabuse (*Cristo entre la Virgen y san Juan Bautista*) y de Antonio Moro (*Retrato de Pejerón, bufón del conde de Benavente y del gran duque de Alba*). De los italianos renacentistas había obras de Rafael (*Cristo camino al Calvario* o «El Pasmo de Sicilia»), Tiziano (*Virgen con el Niño, san Jorge y santa Catalina*), Tintoretto (*Visita de la reina de Saba a Salomón*), Lotto (*Micer Marsilio y su mujer*) y Bernardino Luini (copia de *El Niño y san Juanito*). El siglo XVII se exhibía con pinturas de Rubens (*Alegoría del amor, Perseo y Andrómeda, Lucha de san Jorge con el dragón*) y Van Dyck (*Autorretrato con sir Endimion Porter, El pintor Martín Ryckaert, Prendimiento*), también con la *Artemisa* de Rembrandt y alguna de Claudio Lorena (*Vado de un río*); otras correspondían a Velázquez (*Felipe IV, San Pablo y san Antonio Abad ermitaño, Retrato de la infanta Mariana de Austria, Esopo, Menipo*, las *Hilanderas, Triunfo de Baco*, el *Bufón Pablillos de Valladolid*). El panorama fotográfico de otra zona de la sala muestra la misma diversidad de ámbitos geográficos, autores y temática. De izquierda a derecha se aprecian los siguientes cuadros: las *Hilanderas* de Velázquez; el *Retrato de Juan Martínez Montañés*, del mismo; sobre éste, el *Sueño de Jacob* de Ribera; al lado del retrato del pintor sevillano cuelga el de *Diana Cecil, condesa de Oxford*, pintado por Anton van Dyck; junto a éste, una obra atribuida a Giorgione, *La Virgen, con el Niño en brazos, entre san Antonio de Padua y San Roque*; destaca el *Cardenal*, de Rafael, sobre el cual se sitúa *La familia de Jordaens en un jardín*, en el que el pintor se autorretrata. En otro lienzo de pared aparece, en la zona baja, *Fernando de Austria como cazador*, de Velázquez, sobre el cual luce el *Nacimiento* de Barocci y a su lado *Venus y Adonis* de Veronés; abajo, la *Ofrenda a Venus*, y a su lado el *Retrato de Carlos V de pie*, obras de Tiziano, cierran el muro. Continúa la sala con *La Sagrada Familia*, «La Perla», de Rafael, sobre la cual vemos el *Retrato de Pedro María Rossi, conde de san Segundo*, pintado por Parmigianino y a su lado la *Asunción* de A. Carracci; el muro está centrado por *La Virgen con el Niño, San Jerónimo, el arcángel san Rafael y Tobías*, «La Virgen del pez», del maestro de Urbino, sobre la cual destaca *Mercurio y Argos* de Velázquez; *Cristo con la cruz a cuestas* de Sebastiano del Piombo, y, en lo alto, el *Retrato de Camilla Gonzaga, condesa de san Segundo, y sus hijos*, pareja del anteriormente citado. En el siguiente tramo, a Tiziano corresponde el *Retrato de Felipe II*, encima del cual aparece la *Sagrada Familia con un ángel*, de Parmigianino; a su lado, el lienzo con *Venus y Adonis* de Tiziano, y en la parte baja la *Bacanal*, del mismo, continuando con el *Retrato de Pedro Ivanowitz Potemkin, embajador de Rusia*, obra de Carreño...

Aparentemente no existe ningún criterio en la presentación de los autores, pues si bien Rubens está en una zona junto con Van Dyck, en otra se acom-

paña de Mabuse y Luini; de Rembrandt podría comprenderse su cercanía con Van Dyck (Países Bajos) y Claudio Lorena (siglo XVII), pero Van Dyck no tiene nada que ver con Sánchez Coello o, a pesar del unísono origen geográfico, con Dirk Bouts. Se ha comentado la práctica ausencia de obras de El Greco –revalorizado a fines del XIX y principios del siguiente– y de que no se contara con obras de El Bosco ni de Goya. El pintor aragonés se exponía en salas como la llamada «contemporánea» y aún había críticas negativas hacia su obra. El Salón elíptico estaba de hecho destinado al «arte consagrado», eminentemente el renacentista italiano y el barroco español.

A principios de siglo la importancia concedida al XVII español viene demostrada por la dedicación de una sala a Murillo y otra a Ribera, habiendo reservada la XII a Velázquez. Con respecto al primero una imagen fotográfica de hacia 1910 nos presenta los cuadros expuestos con cierta preocupación por agrupar los de pequeño formato (*Historias del hijo pródigo*) y establecer el dominio de un eje central distribuyéndolos a ambos lados. Así en un paramento sobresale *La fundación de santa María Maggiore de Roma* (*El patricio revela su sueño al Papa*) –que había ingresado en el museo en 1901–, bajo el cual se sitúa, en el centro, la *Inmaculada* de medio cuerpo y, en los flancos, la *Conversión de san Pablo* y el *Martirio de san Andrés*, probable pareja. La edición francesa (1913) del catálogo de Madrazo recoge 2.416 cuadros expuestos repartidos en treinta salas y organizados a través de ocho escuelas (escuelas italianas –579 cuadros–, españolas –749–, portuguesa –1–, flamenca –703–, holandesa –125–, alemana –52–, francesa –190– y de escuela «dudosa», 17).

La edición del catálogo del Museo del Prado de Francisco Javier Sánchez Cantón de 1942 registra 2.212 pinturas siendo digno de resaltar el índice de temas de personajes retratados y de artistas, prueba del interés que iba adquiriendo el estudio de las obras de arte a través de la iconografía. El llamado Plan Sánchez Cantón de mediados del siglo intentó que el visitante recorriera el museo siguiendo un orden cronológico y por escuelas pero permitiéndole una apreciación histórico-artística de la pintura europea. Así, a la española se accedía después de ver los primitivos flamencos y los italianos del renacimiento, y a El Greco a través de los venecianos del XVI, mientras Rubens se situaba próximo a Velázquez:

> «Entrando por la fachada norte, que es la más usadera, se abren en la rotonda de tan puras líneas, tres grandes puertas: la de la derecha da ingreso a la sala de los primitivos de las escuelas del Norte; la de la izquierda, a los italianos del siglo XV y del XVI, y la del frente, a la gran galería, que comienza por nuestros pintores del siglo XV, inexplicables si no se conocen los mencionados antes. Si se sigue la crujía de la izquierda por Veronés, Tiziano

y Tintoretto, se llega a El Greco, y se penetra en la nave central en el punto en que la pintura española recoge las enseñanzas venecianas. Si atravesando las salas de Velázquez, tan admirador de Tintoretto, se continúa la marcha hacia el sur, se encontrará la caudalosa corriente que fertiliza nuestro arte en el siglo XVII –las series de Rubens y Van Dyck–, y por la cima de la nueva escalera se ingresa en la galería, en el lugar mismo en que madrileños y sevillanos posteriores a 1650 proclaman cuanto deben a Flandes. Porque apenas influyeron sobre los pintores, quedan separados los holandeses del siglo XVII, los flamencos animalistas y paisajistas y los franceses...».

El criterio que ha venido manteniendo el Museo del Prado es el cronológico y el de la escuela agrupando las obras de un mismo artista. En los últimos décadas se ha intentado organizar alguna sala bajo la pauta temática (pintura religiosa, retrato, bodegón).

8.3.2. La Grande Galerie como referencia museográfica

La conservación y disposición de las pinturas del palacio del Louvre en París –inaugurada su galería en 1681–, fue responsabilidad del primer pintor del rey Luis XIV, Charles Le Brun (1619-1690), quien fuera rector, canciller y director de la Real Academia de Escultura y Pintura (fundada en 1648). En 1662 con la intervención del ministro Colbert fue nombrado primer pintor de la corona, y al año siguiente director de la manufactura de los Gobelinos. Indicaba el *Mercure de France* que este decorador y pintor de amplias composiciones «conoce el modo en que han de ser conservadas las pinturas, y sólo emplea a los técnicos más diestros». Su dictadura artística se extendió hasta la muerte de Colbert (1683). Antes de 1670 Luis XIV decidió trasladar la corte de París al palacio que había comenzado a construir en Versalles, donde Le Brun decorará la galería de los Espejos, tal como había hecho con la de Apolo en el Louvre.

En la segunda mitad del siglo XVIII, en tiempo de Luis XVI, el papel de la conservación de las colecciones pictóricas está estrechamente ligado al pintor Hubert Robert (1773-1808). Fue Garde du Museum desde 1784 hasta aproximadamente 1792, a propuesta de Angiviller, Superintendente de las construcciones reales. Éste precisó que el proyecto de reunir todos los cuadros mejores de las colecciones reales en un depósito conveniente y hacerlos restaurar exigiría un cargo similar al de Garde Général des tableaux –que sería suprimido en 1783– y debía ser confiado a personas cercanas a todos los problemas que conlleva la exigencia de la custodia de una colección tan importante. Para ello

piensa en Hubert Robert al que introduce en un comité encargado de estudiar el acondicionamiento de la Grande Galerie. Este pintor había adquirido fama después de su retorno de Italia –en Roma conoció a Piranesi y Pannini– en 1765 y su ingreso en la Academia, contando con numerosas relaciones tanto políticas como artísticas. Además del citado cargo, tendrá el de Dessinateur des Jardins du Roi.

Robert no es nombrado oficialmente en su puesto sino seis años después de las primeras propuestas. El breve del cargo de conservador especifica que el rey le ha contratado «en qualité d'un de ses gardes des tableaux, statues, vases, etc., destinés à la formation et décoration du Musoeum que'elle ordonne d'établir en son chateaux du Louvre». Hubert Robert fue el primer custodio del Louvre, asumiendo funciones como inventariar las colecciones, encargarse de las adquisiciones, supervisar restauraciones, y participar en la dinámica de las transformaciones del edificio, tal como revela en sus cuadros.

El Muséum National es decretado por la Asamblea Constituyente en septiembre de 1792 y abre sus puertas el 10 de agosto del año siguiente. La Grande Galerie cerrada en abril de 1796 se abre nuevamente en 1799, y en su totalidad en julio de 1801. Posteriormente, el Comité d'Instruction Publique considerando que era urgente acelerar la organización del museo, nombra una nueva junta de cinco miembros que entra en función en 1795, con Hubert Robert entre ellos, quien conserva su cargo hasta 1802. Es en el Louvre donde este pintor de ruinas y paisajista tenía su alojamiento y taller, pues no en vano desde comienzos del siglo XVII un pequeño grupo de artistas privilegiados se beneficiaba de aposento en esta casa real.

La treintena de cuadros pintados por Hubert Robert en que capta el Louvre son de extraordinario interés. Fechadas desde 1795 a 1805 se trata de representaciones del exterior y del interior, reales y fantasiosas: el Louvre como elemento del entramado urbano; el Louvre, gloria arquitectónica (columnata de Perrault); el Louvre, sede del Museum y del Musée des Antiques.

Raros son los pintores que han tomado el Musée du Louvre como modelo pues de hecho la arquitectura no es un género que sobresalga en la pintura francesa. Las vistas del interior del palacio son prácticamente inexistentes hasta la revolución. El tema de la «pintura de gabinete», género específico de Flandes, no se desarrolló en Francia.

Algunas vistas captan el interior de una de sus zonas más emblemáticas, a veces con veracidad, otras de un modo un tanto imaginario. La Grande Galerie fue construida bajo Enrique IV a partir de 1595 por Louis Metezeau y Jacques II Androuet du Cerceau para enlazar el castillo del Louvre al de las Tullerías, largo corredor de 432 metros (hoy mide 266) abovedado. Una parte del techo fue decorada por Poussin, reclamado por Luis XIII, entre 1641-1642, y otros

trabajos de ornamentación habían sido realizados a partir de 1668. En 1678 Luis XIV abandona el Louvre en beneficio de Versalles. La Real Academia de Pintura y de Escultura utilizó este espacio para dar a conocer los trabajos de sus miembros en 1669, y posteriormente, en 1704, siendo por tanto el primer ámbito del Louvre que adquiere un carácter expositivo. Después de desalojar la Grande Galerie, el director de las Construcciones, Angiviller, ordena su puesta a punto como sede del Muséum el cual se inaugura en 1792.

La extrema longitud de la galería y el problema de la iluminación fueron cuestiones a debatir. Los cuadros se presentaban en la parte que linda con el Salon carré, instalados sin orden entre las ventanas y con abundantes muebles. En 1794 el nuevo Conservatorio critica esta «mezcolanza de cosas» y enarbola la necesidad de agrupar las pinturas por escuelas. El emplazamiento de altas columnas rematadas por bustos se efectúa entre 1797 y 1798, creando de esta manera divisiones que permitirían aislar grupos de obras y presentarlas bajo un criterio específico. Es aquí donde se le ofrece a Bonaparte vencedor un banquete en diciembre de 1797. A comienzos del nuevo siglo, entre 1805 y 1810, Charles Percier y Pierre Fontaine segmentan la Grande Galerie en nueve tramos separados por columnas y arcos y alternativamente alumbrados por ventanas y a través de perforaciones practicadas en la bóveda que proporcionarían una iluminación oblicua, solución que resolvía este aspecto funcional y paliaba la apariencia alargada y tubular de la galería. Tras la ceremonia de matrimonio de Napoleón y María Luisa, archiduquesa de Austria, en abril de 1801, el cortejo nupcial recorre el largo corredor insistiendo en su carácter emblemático. Es durante el período de intervención del arquitecto Hector Lefuel, en la segunda mitad del siglo, cuando recibe luz cenital (1856).

Las galerías pintadas o dibujadas por Hubert Robert son numerosas. Expone por primera vez una *Grande Galerie éclairée du fond* en el Salon de 1767. De hacia 1789 es un *Proyecto de acondicionamiento de la Grande Galerie* (París, Musée du Louvre), el primer plan imaginario para iluminar el espacio por tramos desde la bóveda mediante claraboyas, ubicando hornacinas en los espacios correspondientes a los huecos de las ventanas. Destaca el «horror vacui», con cuadros de gran tamaño en la parte superior dejando la inferior para los minúsculos. En el *Proyecto* de hacia 1796 tres y cuatro hileras de ellos van recorriendo las infinitas paredes de la galería, estando enmarcados por pilastras jónicas los nichos anteriormente indicados, mientras que esculturas sobre pedestales parecen dividir el espacio en dos naves. Si en el proyecto previamente descrito destacan barras para la protección de las obras, en el último bustos y jarrones sobre columnas y mesas van jalonando los muros.

Se trata de obras que preparan a Hubert Robert para afrontar el cuadro que presenta en el Salon de 1796: *Projet pour éclairer la Gallerie du Musée par la voû-*

te et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local. Los cuadros que elige para defender el sistema de presentación por escuelas, preconizado por el Conservatorio desde 1794, corresponden a la italiana, aunando el barroco con el renacimiento: en el muro de la izquierda, de Guido Reni *Hércules luchando contra la hidra de Lerna*; de Parmigianino, su *Autorretrato*; la *Visión de san Bruno* es de Pier Francesco Mola... A la derecha, también de Reni otros dos trabajos del héroe tebano (*Nesos llevándose a Djanira*, y *Hércules y Aqueloo*); el *Entierro de Cristo* es un lienzo de Tiziano,... En el segundo tramo, el *Retrato de Alof de Wignacourt* es una importante obra de Caravaggio; de Correggio aparece su sensual *Júpiter y Antiope*; *David vencedor de Goliat* es otra pintura de Reni; de Domenico Fetti *es La vida campestre*, mientras que *Descanso en la huida a Egipto* corresponde a una obra de Simone Cantarini... Sobre un caballete la *Sagrada Familia* de Rafael está siendo objeto de copia por parte del propio Hubert Robert, muestra de la admiración del momento hacia el renacimiento clásico. Hacia 1801-1805 el artista especializado en vistas representó la Grande Galerie justo antes de la intervención de Percier y Fontaine: nuevamente los cuadros que pinta corresponden a la escuela italiana: a la izquierda, *Hércules y Aqueloo* de Guido Reni; a la derecha, la *Sagrada Familia* de Rafael y, debajo, la de Andrea del Sarto.

Con motivo del cortejo nupcial de Napoleón y la archiduquesa María Luisa por la Grande Galerie, dibujos del momento debidos a Benjamin Zix captan el espacio abarrotado de cuadros destacando ilustres botines: a la izquierda, la pared está recorrida por obras de Rafael que acompañan a *La bella jardinera*: la *Transfiguración*, la *Coronación de la Virgen* y la *Madonna de Foligno* proceden del Vaticano y de Bolonia, *Santa Cecilia*. En el muro opuesto, se encuentran los Rubens de la catedral de Amberes. El renacimiento y el barroco se confrontan pero interesa más que nada la calidad y la fama del artista.

Según la *Guide de l'amateur au Musée du Louvre* de Théophile Gautier, redactada en 1867, la Grande Galerie estaba compartimentada desde el punto de vista expositivo en dos partes coincidiendo con límites arquitectónicos: la primera porción se reserva a los pintores «primitivos» de la escuela italiana (Cimabue, Giotto, Ghirlandaio, Filippo Lippi...). La arcada sostenida por columnas marca una especie de descanso a partir de la cual continúa la exposición de arte italiano, ahora del XVII (Guido Reni –con sus «Trabajos de Hércules»–, Domenicchino, Carlo Maratta, Caravaggio, Annibale Carracci...).

8.4. Entre el convencionalismo y la apertura

Las pautas de época, ámbito geográfico-cultural y autoría siguen siendo las determinantes. El renacimiento en unas salas, el barroco en otras, incluso en plan-

tas diferentes. La pintura alemana separada de la española, la italiana de la holandesa. En el marco de cada una de ellas los artistas se agrupan por procedencia: los venecianos alejados de los activos en Florencia, de tal manera que Giorgione, Lotto y Palma el Viejo se presentan en una sala diferente a donde se exponen obras de Perugino, Rafael, Fra Bartolomeo y Andrea del Sarto (Kunsthistorisches Museum de Viena). Los artistas de los que se tiene cierto número de obras logran adquirir independencia. Así, el número de ejemplares de Rafael, Tiziano, Velázquez y Goya en las colecciones del Museo del Prado hace que se expongan individualmente aunque en el entramado epocal correspondiente. El mismo tratamiento tiene Duchamp en un museo de arte contemporáneo como la Tate Modern de Londres. Un planteamiento mixto corresponde al que presta atención a determinado artista, individualizándolo, al tiempo que se simultanea con otros de la misma procedencia para aportar una visión de conjunto. Es bajo este criterio cómo están distribuidas las pinturas por las salas flamencas del XVII, en el citado museo español, con las figuras capitales de Rubens y Anton van Dyck quienes cuentan con salas independientes pero que también se exponen juntos –en relación temática– y con otros artistas de la zona.

A veces la prolongada permanencia de determinado artista en una ciudad extranjera hace que se le inserte en este contexto: Nicolás Poussin, pintor francés activo en Roma, se presenta en el Kunsthistorisches junto con los Carracci, Salvatore Rosa y Pietro da Cortona. El lenguaje común, y no la procedencia, puede ser también tenido en cuenta. Así, Terbrugghen convive con Caravaggio. El hecho de que un pintor aborde diferente temática posibilita que esté presente en varias salas: Durero junto con Cranach y Altdorfer pero por su capacidad retratística también con Moro; Ruisdael en la misma sala que Jan van Goyen y Rembrandt, en otra con Steen y Van der Neer.

En la actualidad en el Museo del Prado el orden cronológico y por escuelas prevalece, agrupando las obras de un mismo artista. La planta baja está dedicada a la pintura medieval y a los siglos XV y XVI. Al acceder desde la puerta baja de Goya, el arte español del gótico se muestra en el estrecho recinto de la sala 50 con dos grandes retablos y obras de Fernando Gallego y Bartolomé Bermejo. La pintura italiana del quattrocento (Fra Angelico, Mantegna, Antonello da Messina, Botticelli) ocupa un corto territorio dada la escasez de piezas; un falso muro con función expositiva y espacial aísla las obras de Rafael, separadas del manierismo por un panel (Correggio, Sarto, Parmigianino, Salviati) (sala 49). El XVI italiano continúa en la sala 56 b con obras de Bernardino Luini, Bronzino, Sebastiano del Piombo y Federico Barocci.

Al otro lado de la puerta de Velázquez se muestran los amplios formatos de la pintura veneciana del XVI (Veronés, Tintoretto, los Bassano) (sala 75), desde donde se accede a la pintura de este foco italiano que da prestigio al Prado,

con varias salas dedicadas a Tiziano en las que se puede detectar la separación de las pinturas profanas (como las «poesías») de las sacras. Tintoretto también se expone individualmente, con la excepción del *Lavatorio*, lienzo de gran formato. Una sala está reservada a mostrar otras pinturas venecianas, como la pala con la *Virgen con el Niño y san Antonio de Padua y san Roque*, atribuida por unos a Giorgione por otros al joven Tiziano, la tabla considerada de Giovanni Bellini y el par de Lorenzo Lotto. En el recorrido espacial de este bloque están las tres salas dedicadas a El Greco (los retratos mostrados independientemente) –tan relacionado con lo veneciano a pesar de que las obras suyas conservadas en el Prado están realizadas en España salvo la *Anunciación*–, y la reservada a la retratística cortesana de la época de Felipe II, descontextualizada pues sería preferible verla junto a los retratos de Antonio Moro.

En el lado opuesto de la estructura basilical (Salón de actos) se exponen los extraordinarios testimonios de la pintura flamenca del siglo XV que conserva el Prado, la mayoría procedente de las colecciones reales (Rogier van der Weyden, Dierick Bouts, Hans Memling...) (58, 58 a). No deja de resultar extraño que para acceder a esta zona haya que pasar por la pintura española del XVI o llegar a ella a través del renacimiento flamenco. Entre los cuadros de la primera mitad del XVI de ese ámbito europeo sobresalen las obras de El Bosco, tan famosas como *El jardín de las delicias* y los también trípticos de la *Epifanía* y *El carro de heno*. En esta sala (56 a) también se exponen las extraordinarias obras de Patinir y Pieter Brueghel. En este ámbito hay una sala reservada para el retrato con muestras de la capacidad que para el género tenía Antonio Moro (55 b). Escasas son las piezas de pintura germánica que tiene el Prado, aunque son excelentes muestras las de Durero, Lucas Cranach el Viejo y Baldung Grien (sala 54). La pintura española del siglo XVI ocupa salas adyacentes pudiéndose ver pinturas de Pedro Berruguete en una sala y de los valencianos en otra (Paolo da San Leocadio, Maestro del caballero de la orden de Montesa, Yáñez de la Almedina), mientras que las de Vicente Maçip, Juan de Juanes, Correa de Vivar, Pedro Machuca, Luis de Morales y Juan Fernández Navarrete El Mudo se exponen agrupadas (sala 56).

En la primera planta, la galería principal se reserva –después de frecuentes cambios– para la pintura barroca española (Ribera, Murillo), siendo precedida, desde la rotonda de Carlos V, de una pequeña sala (24) donde se muestran obras de Maino. La rotonda se ha recuperado para exponer los cuadros de historia que decoraron el Salón de Reinos, con excepciones, pues la *Rendición de Breda* se presenta en el espacio consagrado a Velázquez. A la izquierda del vestíbulo unas pocas salas están reservadas para la pintura francesa (Nicolás Poussin –aunque amortiguada su importancia en comparación con la sala que dispuso al lado de la de Velázquez (XII)–, Claudio Lorena –revalorizado al ex-

ponerse independientemente–), si bien el *Tañedor de zanfonía*, de Georges La Tour, obra de extraordinaria importancia en los fondos del Prado, se muestra en una zona de paso. Seguidamente, el arte italiano se inicia con Caravaggio y los caravagescos para continuar con Gentileschi, Guido Reni, Carracci y Guercino.

La sala XII consagrada a fines del siglo a Velázquez –donde se exponen lienzos de sus etapas sevillana, madrileña e italiana, y en la cual *Las meninas* se pierden entre cuadros, personas y fondos dorados–, da paso a otras con telas del mismo artista (una de ellas con las obras que hizo para el Salón de Reinos) y a continuación las dedicadas a pintores del XVII (hay salas reservadas para Alonso Cano y Francisco de Zurbarán, así como para el bodegón y las flores). La extraordinaria riqueza de pintura flamenca del mismo período hace que una amplia área esté destinada a las obras de Rubens, Anton van Dyck, Jordaens, etc., expuestas individual y colectivamente, siendo independientes conjuntos como el de la Torre de la Parada y algunos espacios se convierten en temáticos, así la retratística de Van Dyck se expone independientemente y en otra sala se puede apreciar la interpretación que ambos pintores hacen de la iconografía religiosa bajo la gran cartela titulada «La religión en Flandes». El cotejo entre los dos geniales pintores se puede apreciar también al mostrar en la misma sala la *Adoración de los reyes* de Rubens y el *Prendimiento* del que fuera su discípulo.

Un minúsculo espacio muestra la nimia colección de pintura holandesa (descuella la *Artemisa* de Rembrandt, pero también los bodegones de Heda). Ahora bien, en ciertas salas se ofrece un planteamiento en que cuenta el lenguaje artístico como elemento unificador. Así la *Duda de santo Tomás* de Stomer no está en la sala holandesa sino en una donde con otros cuadros (Serodine, Cecco de Caravaggio, Cavarozzi, Nicolás Tournier...) se pretende ofrecer la repercusión del lenguaje caravagesco, con la presencia de *David vencedor de Goliat*, de Caravaggio.

En el pabellón denominado de Murillo, tanto en la primera planta como en la segunda –remodelada recientemente– se presentan las colecciones del siglo XVIII español (Francisco Bayeu, Salvador Maella, Luis Paret y Alcázar, Meléndez), y Goya, mientras que en el lado opuesto se exhibe el XVIII europeo (pintura británica y centroeuropea –Antonio Rafael Mengs–, italiana –los Tiépolo–, y francesa –Hubert Robert–) y la sala de dibujos.

Una modalidad muy interesante es mostrar simultáneamente obras del mismo período pero de escuelas diferentes. Así se pueden ver en una misma sala, o en varias encadenadas, cuadros de procedencia italiana, española, francesa, germánica, de Flandes, holandesa, centroeuropea, que tienen en común la contemporaneidad. La referida disposición cubre la pregunta del visitante al contemplar las obras de determinado origen geográfico-cronológico, por ejem-

plo el flamenco: «¿Qué está ocurriendo en estos momentos en Italia o en España...?». Hay museos que acuden a este planteamiento al no contar con suficiente obra. Por ejemplo, en el Museo de Arte Antiguo (Musées Royaux des Beaux-Arts) de Bruselas hay unas tres salas en que se combina lo italiano con lo español del barroco, mientras que la abundante pintura flamenca está separada de la holandesa. En este caso, es en la zona noble –el piso alto con columnas que se presenta como galería/mirador– y en su alrededor en donde se ubica la pintura del XVII, dejando otras zonas para el renacimiento y los siglos XVIII– XIX, enlazando las salas de este último período con las consagradas al arte contemporáneo.

La National Gallery de Londres es un museo muy interesante con respecto a lo que estamos comentando pues no sigue una línea estrictamente ortodoxa aunque sea primordial la disposición cronológica y por escuelas. La pintura se va desgranando por épocas y por origen geográfico al unísono, desde el XIV-XV italiano y flamenco hasta el siglo XX. Recientemente (1998) su director, MacGregor, indicaba cómo tras la ampliación con el ala Sainsbury se decidió «mostrar la historia de la pintura como una historia europea». La Sainsbury Wing se dedica a la pintura desde 1260 a 1510 (la sala de Van Eyck está junto a la de Uccello), la West Wing a la que va desde 1510 a 1600, la North Wing al período entre 1600 y 1700 (Velázquez está próximo a Rubens), y la East Wing a la que media de 1700 a 1900. No se mantiene como condición «sine qua non» la separación por escuelas dentro de un mismo país por lo que obras de Rafael y de Miguel Ángel se presentan junto a Sebastiano de Piombo y Bronzino.

Ahora bien, creaciones del mismo autor pueden estar situadas en distintas salas en el museo londinense al seguirse un criterio de tipo cronológico. Pinturas de Tintoretto, Veronés, Lotto... se reparten por diferentes salas, estableciéndose paralelismos con otras coetáneas. Por ejemplo, una de Veronés se expone al lado de Lotto, Moretto y Moroni, otras del mismo pintor en una sala con Tiziano, y varias se exhiben en un espacio consagrado al artista veneciano (*Alegorías*). Los Bellini también se distribuyen en varias salas. Ahora bien, al primar el planteamiento epocal en algunas ocasiones se juntan artistas de diversa procedencia europea pudiéndose entablar cotejos interesantes dentro de un mismo contexto cultural. Así, es posible ver un Paolo de san Leocadio (italiano activo en España entre finales del siglo XV y el XVI) (*Virgen con el Niño*) junto a un Antonello da Messina (*Crucifixión*), en la misma sala en que se contemplan otras obras del siciliano, de Giovanni Bellini, Lorenzo Costa, Ercole Roberti, Cosimo Tura, Marco Zoppo, Bernardino Buttinone y Cima da Conegliano. También es muy atrevida la presentación de otra de las salas («Netherlandish and Italian») pues junto a Memling y Dirk Bouts se ven cuadros de Cima da Conegliano, Jacopo de' Barbari, Maestro de la vida de santa

Gúdula, y un *Cristo bendiciendo* de Antonello da Messina al lado de *San Miguel triunfando sobre el diablo* del español Bartolomé Bermejo. En otro ámbito, un Rafael (*Virgen con el Niño y san Juan*, «Virgen Garvagh») está acompañado de Sebastiano del Piombo (*Virgen con el Niño y san José y san Juan Bautista con un donante*) y del español Luis de Morales (*Virgen con el Niño*), y a su lado se halla un Fra Bartolomeo (*Virgen adorando al Niño con san José*). En la sala dedicada a Venecia y la pintura europea – el panel correspondiente dice: «The pictures in this room illustrate the international impact of Venetian art in late sixteenth century»–, se presentan obras de Tintoretto (*San Jorge y el dragón*), El Greco (*Alegoría de la Liga Santa*), Elsheimer, Rottenhammer...

Ahora bien, si en la National Gallery a la pintura española del siglo XVII (además de *La expulsión de los mercaderes del templo* de El Greco) se le destina una amplia sala, no creemos que sea acertado ubicar la del XVIII junto a la veneciana de Guardi y Longhi: la categoría de Goya (magníficos retratos de *Andrés del Peral*, del *Duque de Wellington* y de *Isabel Porcel*; *Pic-Nic* y *Escena del hechizado por fuerza*) no merece una instalación tan forzada. Al lado del espacio dedicado a Goya, Francisco Bayeu y Paret y Alcázar (sala 39) se presentan los Canaletto (sala 38) con quienes no hay puntos en común, siendo además una zona de paso.

Cuando las obras se agrupan por razones geográficas, es posible que en este marco se rompa la unidad temporal. Así, en la sala más espaciosa de las dedicadas a la pintura española del Musée du Louvre se expone a Zurbarán junto a Herrera el Viejo, a Ribera, a Murillo y a Valdés Leal (todos pintores del siglo XVII), pero es posible ver a El Greco cerca de Murillo, pues no sólo se ha tenido en cuenta el formato sino que se ha pretendido hacer de esa sala el «santa sanctorum» de la pintura española. Las obras de mediano o de pequeño tamaño, también las miniaturas, se organizan en reducidas salas en plan de gabinetes.

Según una práctica en vigor en la Fundación Barnes, en Merion (Filadelfia), los espacios de exposición sirven de laboratorio ya que diversas actividades pedagógicas se organizan alrededor de los cuadros y otros objetos de la colección. A Barnes, autor de escritos de arte tan variados como *The Art in Painting* (1925) y, en colaboración con Violette de Mazia –profesora y después directora de los estudios en el departamento artístico y vicepresidente de la fundación– *The French Primitives and Their Forms* (1931), *The Art of Henri Matisse* (1933), *The Art of Renoir* (1935) y *The Art of Cézanne* (1939), le interesaba barajar géneros y entrecruzar tradiciones: oriente y occidente, cultura tribal y alta Edad Media... Esta concepción de la cultura se aprecia también en el libro *Ancient Chinese and Modern European Painting* (1943). Matisse durante su estancia en Merion (1930) apreció la ausencia de criterios convencionales: «Une de choses les plus frappantes en Amérique, c'est la collection Barnes, qui est installée dans un esprit

très utile pour la formation des artistes américains. Là, les tableaux anciens sont mis à côté des modernes, un Douanier Rousseau à côté d'un primitif, et ce rapprochement aide les étudiants à comprendre bien des choses que les académies n'enseignent pas». Significativo es el muro de una de las salas en donde esculturas africanas se exponen con un tríptico medieval –a ambos lados dos *Cristos crucificados*– y con óleos de artistas que sintieron su influencia como Picasso (cabezas, precisamente de su etapa «negra»), Matisse (*Odalisca*), Modigliani (dos retratos femeninos)...

Algunos museos intentan seguir la pauta cronológica separando las obras de diversos orígenes geográficos entre sí, pero disponiendo un espacio para mostrar una selección de la colección basada en la variedad y la calidad. La londinense Wallace Collection es muy significativa. Por lo que respecta a la pintura, la sala noble –cual estandarte– está dedicada esencialmente al siglo XVII, que recorre sus tres muros dejando uno de los testeros menores para el XVIII británico (retratos de Reynolds, Romney, Lawrence, Gainsborough, tres de ellos haciendo una interpretación del mismo personaje, la «Perdita», o sea, Mrs. Robinson). Tan sólo dos obras corresponden al renacimiento, un Tiziano (*Perseo y Andrómeda*) y un Andrea del Sarto (*Sagrada Familia con san Juan niño*). La pintura italiana (Guercino, Salvatore Rosa) se combina con la francesa (Philippe de Champaigne, Poussin, Lorena), con la amplia representación flamenca (Rubens, Van Dyck, Snyders, Fyt), holandesa (Hals, Ruysdael, Hobbema, Jan Weenix, Adriaen van de Velde) y española (Velázquez, Murillo, Cano), pudiéndose ver diversos cuadros de Rubens y de Murillo dispersos por la sala. El hecho de que los bodegones de Snyders, Jan Fyt, Jan Weenix y M. de Hondecoeter se sitúen a lo largo de la zona superior de los muros mayores no deja de ser un elemento unificador y comporta un criterio a seguir, normal, por otro lado, en el montaje del coleccionismo tradicional. En el tipo de presentación que comentamos la temática no es un criterio a tener en cuenta, pues junto a una mitología aparece un retrato, al lado un paisaje, tras él un asunto sacro...

En un museo de arte contemporáneo el criterio que prima es el del movimiento artístico, tal como se constata en el Musée national d'art moderne (Pompidou) de París desde el fauvismo hasta el arte matérico pasando por el neoplasticismo, el dadaísmo y el surrealismo a lo largo de la 5ª planta y las Últimas tendencias del Pop art, la abstracción geométrica, el arte cinético, el Nuevo realismo, etc. en la 4ª. Los espacios ortogonales diseñados por Gae Aulenti en una sucesión de bloques comunicados entre sí por amplios y sobrios vanos y distribuidos en dos hileras con una calle en medio favorece la independencia de los lenguajes al tiempo que se van encadenando. El alto número de obras de determinado creador permite su exposición individual (Matisse, Kandinsky,

Delaunay...), sin embargo el cambio lingüístico que se va operando a lo largo de la vida de artistas importantes y prolíficos hace que su nombre se vaya desgranando por diversas salas, como ocurre con Picasso, expuesto con los fauvistas, con Rousseau, con los cubistas, con Miró y Giacometti y junto con Braque de los años veinte. Una vitrina con esculturas africanas situada entre el espacio dedicado al fauvismo y el que presenta obras cubistas, no sólo funciona como lienzo de separación sino de enlace situando ambas vanguardias en el contexto de la admiración hacia las culturas no occidentales. No dejan de ser interesantes las oportunidades que el museo francés ofrece para que el visitante pueda reflexionar sobre un artista al lado de otros coetáneos movidos por inquietudes similares y no necesariamente en una única sala, tal contemplar a Magritte junto con Ernst y Dalí y en otro espacio verlo asociado a Tanguy.

En el Pompidou no deja de haber lugar para los riesgos visuales, como el de exponer a Miró –repartido en varias salas– junto a Jackson Pollock, artista dentro del expresionismo abstracto americano, ambos movidos por el gesto y un suspendido lirismo.

8.5. Presentaciones de ruptura

Los años cuarenta en Nueva York marcaron un hito en la instalación de las obras de arte en las galerías comerciales. Se podría decir que el montaje organizado por el austriaco Frederick Kiesler para la galería de Peggy Guggenheim, Art of This Century, inaugurada en octubre de 1942, abrió la brecha en los nuevos planteamientos, tanto en el tipo de pared y en la organización espacial como en la relación del cuadro con el soporte y en los artilugios para la visualización de las obras. Otra exposición significativa fue *First Papers of Surrealism*, preparada por Breton en el Whitelaw Reid Mansion, en Madison Avenue, «un edificio horrendo y pasado de moda» (P. Guggenheim), para lograr fondos para la Coordinating Council of French Relief Societies, celebrada en 1942, antes de la inauguración de la galería de Peggy, aunque en el mismo mes. Marcel Duchamp logró camuflar el aspecto del salón al cubrir el techo con cuerdas entrecruzadas que iban de un lado a otro de las paredes: «era difícil ver los cuadros, dice la galerista, pero el efecto era sensacional».

Llamativas exposiciones se fueron inaugurando, siendo de destacar las llevadas a cabo en los años cincuenta y sesenta con la aparición de lenguajes como el Op y el arte cinético, así como el Nuevo realismo, el Fluxus, el Pop... Reveladora fue *Le Mouvement*, en la Galerie Denise René (París) en 1955, por cuanto el espectador también se transformaba en hacedor de la obra de arte al manipularla o al desplazarse, siendo un lenguaje afianzado con la exposición

del «Groupe de recherche d'art visuel» celebrada en la misma galería (1961). El mundo de los objetos era el motivo principal de exposiciones como *New Forms-New Media* (1960), en la Martha Jackson Gallery, de Nueva York, y mayor repercusión tuvo *The Art of Assemblage*, del MoMA, al año siguiente, reconocimiento institucional de esta modalidad de expresión.

Otras manifestaciones como el Arte povera obligaron a trabajar con los espacios, siendo también reveladora *Supports-Surface* (ARC 1/ Musée d'art moderne de la Ville de Paris), de 1970. El arte conceptual, las sobrias y a menudo enormes estructuras del Minimal art, el empleo del video, del anuncio luminoso, y, últimamente, la instalación, el performance, etc., han pergeñado recorridos nuevos para el cuerpo del visitante así como amplios espacios, trabajando a menudo –como hace Jenny Holzer o más recientemente Juan Muñoz– con la arquitectura real o recreada. Los lenguajes expresivos se han disparado y los medios materiales van de la cotidianidad a la sofisticación técnica. De los «white cube» de las galerías neoyorquinas se pasó al espacio abierto que requiere el Land art y, a menudo, el happennig.

«Dangerous Liaisons». Bajo este rótulo se presentaban en ciertas salas de la Tate Gallery de Londres (1999) obras de artistas enfrentados, aparentemente sin relación, en peligrosa cercanía. Así, en la sala 1 Turner con Mondrian, en la 13 Sickert (1860-1941) con Warhol. Esta visión se ha intensificado en la Tate Modern inaugurada en 2000 en la capital británica –dedicada a la colección internacional de arte contemporáneo de la Tate–, donde se puede apreciar *Nenúfares* de Claude Monet (h. 1916) al lado de un agrupamiento de piedras (*Red Slate Circle*) de Richard Long (1991), o a Cézanne cerca de Mondrian, bajo el rótulo genérico de «Rethinking Landscape».

En ciertos museos, los factores de la cronología, de la nacionalidad del artista y de la técnica van cediendo paso a otras pautas en las que la obra de arte se manifiesta como expresión de conceptos culturales y de un modo de interpretar la realidad. El tiempo no es un elemento hermético: un cuadro del siglo XVI se puede situar junto a otro de los años sesenta del siglo XX. El artista, ya sea por su estricta importancia en el devenir artístico como por la abundancia de obras con que cuenta el museo, adquiere independencia –relativa, al estar solapado en una generalizada organización temática– o se halla inmerso en planteamientos conceptuales compartiendo espacio y atención con otros. El artista como individuo cede en pro de la colectividad que define una cultura, unos intereses comunes, y el coeficiente geográfico no se considera un elemento vital como para definir un espacio, por lo que los nacionalismos se esfuman ante una visión amplia de los lenguajes artísticos. Así, es probable contemplar la obra de un norteamericano al lado de la de un inglés, y la de éste junto a una pieza realizada por un artista galo.

La Tate Modern es un ejemplo de presentación de obras de arte donde abunda el criterio temático, no exclusivamente iconográfico, del cual se siente orgullosa: «La forma tradicional de presentar una colección de esta índole es disponerla siguiendo una cronología lineal. Sin embargo, hemos preferido ordenar el arte de los cien años pasados desde la perspectiva de cuatro temas distintos que se extienden a través de toda la historia. Son muchas las razones que llevan a adoptar esta innovadora aproximación a la historia del arte moderno, que por otra parte ofrece ventajas directas, sencillas y maravillosas a la vez», se nos advierte en la *Guía*. Este planteamiento ha generado una viva controversia. Hay quienes consideran que el factor temático como hilo conductor en detrimento del cronológico debe tener un carácter experimental y ser propio de una exposición temporal, pues de lo contrario lo que se logra es la desorientación del visitante (Henri Loyrette, director del Musée du Louvre en *El Periódico del Arte*, julio 2001, nº 46). Por su parte, Harald Szeemann, director de la Bienal de Venecia, responsable hasta hace poco tiempo de la Kunsthaus de Zurich y precursor de las exposiciones temáticas, ha hablado con respecto a la presentación de la Tate de tristeza y diversión, de perturbadoras combinaciones dentro del barullo: «Caminas a través de la colección y piensas en una ensalada» (*El Cultural*, 30 mayo-5 junio 2001).

Las galerías de las plantas 5ª y 3ª están divididas por el eje central (en donde se hallan los servicios) exponiéndose las obras a ambos lados siguiendo criterios temáticos. En la última, a la izquierda se agrupan bajo el rótulo «History/Memory/Society» (se inicia con la sala dedicada a los manifiestos y termina con Warhol), a la derecha con el de «Nude/Action/Body». En ambos casos el abanico cronológico abarca desde las primeras vanguardias hasta los años sesenta. En «El desnudo», por ejemplo, se muestra un Lucien Freud (*Mujer con un perro blanco*, 1950-1951) al lado de Théodore Roussel (*Joven leyendo*, 1886-1887). En el primer bloque es interesante percatarse de que la sala dedicada a «Piet Mondrian & De Stijl» está junto a la de Dan Flavin, constatando un paralelismo basado en la sobriedad lineal por parte de la Nueva plástica y del Minimal. En el segundo grupo de salas, las figuras de Matisse, Giacometti, Dubuffet, Francis Bacon, Pollock, Rebecca Horn... conviven sin importar cronologías, bajo el común interés por la acción, el cuerpo y el desnudo, en el cual «The Myth of the Primitive» es uno de los espacios más interesantes del museo donde diferentes artistas, con esculturas y con pinturas, se dejan seducir por la imaginería negra (de la que se muestran ejemplares en una vitrina): Matisse (con su *Desnudo de pie*), Modigliani, Brancusi, Giacometti, Kirchner, Epstein, Schmidt-Rottluff, etc., siendo interesante contemplar juntas *La danza* de Derain (1906) y la de Picasso (1925), obra que en la Tate Gallery se situaba junto con otras del mismo autor.

En la 3ª planta las salas bajo el título «Landscape/Matter/Environment» se agrupan en oposición a las de «Still Life/Object/Real Life». En el primero, artistas como Mark Rothko, Bridget Riley –representante del Op Art–, Joseph Beuys y Anthony Caro –como enlace entre ambas zonas– se presentan individualizados debido al importante número de piezas que posee el museo. En cualquier caso era más poderosa la sala de Rothko en la Tate Gallery pues en la reciente instalación se difumina el misterio tan propio de sus creaciones, más dramático en los conjuntos. Si «Inner Worlds» está dedicada al surrealismo –con la interesante cercanía de *Hour of the Traces* (1930), de Giacometti, una escultura eminentemente lineal, con *Cabeza de payés* (1925), de Miró–, en la sala adyacente, consagrada a «Nature into Action», hace acto de presencia la fuerza del signo y del color de los expresionistas abstractos americanos (Pollock, Kline, Rothko, Clifford Still) que conviven con esculturas de David Smith. En «Matter and Space» se expone una pintura de Tàpies junto a Dubuffet, Fontana e Yves Klein, artistas para los cuales la materia es un medio de expresión vital. En el ámbito de la «Naturaleza muerta/Objeto/Vida Real» un Cézanne de depuración paisajística (*Naturaleza muerta*, h. 1892-1893) aparece en una sala junto a miembros del Minimal: Carl Andre (*Steel Zinc Plain*, 1969), Donald Judd (*Untitled*, 1890) y Sol LeWitt (*Five Open Geometric. Structures*, 1979).

El director del museo, Lars Nittve, ha hablado de las diferentes miradas con que recorren las salas los entendidos y el público general, sugiriendo que los primeros son unos convencionales en materia artística a los que les cuesta aceptar otros criterios que no sean los tradicionales: «En general, los que creen entender de historia del arte son los que más perdidos se encuentran, porque se les han roto los esquemas, pero los que son nuevos en el tema se sienten muy confortables» (*El País*, 15-11-2000). Se considera que la provocadora presentación de las colecciones es uno de los motivos por los cuales la Tate Modern alcanzó los 3,5 millones de visitantes tras los primeros seis meses de apertura.

Se trata de una presentación que no aspira a ser permanente. Se espera que la estructura temática permanezca como tal durante un mínimo de tres años y un máximo de cinco (Entrevista a los tres conservadores en *El Periódico del Arte*, junio 2000, nº 34). Sin embargo, la obra de artistas capitales en el desarrollo del arte y en el marco de la colección, «artistas pilares» (Duchamp, Rothko, Beuys), estará expuesta más tiempo, aunque no por ello conservarán la misma presentación.

La Tate Britain también está reorganizada bajo planteamientos temáticos. Así en la sala dedicada a «El retrato» (en el ámbito «Public and Private») el recorrido deja de ser cronológico para adentrarse en una aventura. La visita puede iniciarse con un no tan popular Sargent (*Carnatijon, Lily, Lily*), o con un co-

nocido Hogarth (*Cabezas de seis de sus siervos*). Junto al Sargent se muestra Whistler, otro artista adscrito al arte americano (*Retrato de Cicely Alexander: Harmony in Grey and Green*), al lado del cual aparece una obra de un pintor del XVII, John Michael Whright, que cede el paso a un *Retrato de mujer* de August John, pintado entre 1908-1909. Con la atribución a Nicholas Hilliard (del siglo XVI) se muestra un cuadro con la representación de la *Reina Isabel I* y al lado un Bacon (*Figura sentada de hombre*, 1961), al que acompaña Lucien Freud (*Leigh Bowery*, 1991). Un *Retrato de mujer joven* pintado por Meredith Frampton en 1935, da paso a *Dos señoras de la Lake Family* (h. 1660), de Peter Lely. El testero opuesto al de la entrada muestra un cuadro del siglo XVI de Marcus Gheeraerts II (*Retrato del capitán Thomaslee*, 1594), un Reynolds (*Tres mujeres adorando a Termot Hymen*), un Dante Gabriel Rossetti (*The Beloved –The Bridge–*) y en la pared adyacente *Una señora de la familia Spencer*, de Anton van Dyck.

Los siglos XVII, XVIII y XX se aúnan en el otro muro longitudinal. Así, el *Retrato de una señora con un cordero* es un cuadro de hacia 1670 pintado por Gerard Soest, y se cuelga junto a uno de 1948 –*Cedric Morris, Belle of Bloomsbury*–, al que le sigue un buen *Retrato de Endymion Porter* (h. 1642-1643) de William Dobson, y a continuación el de *Benjamin Hoadly*, obispo de Winchester (1741), pintado por Hogarth. El *Retrato de Frances Rose* (1973), de Maggi Hambling, se sitúa al lado de *Mr Oldham y sus invitados* (h. 1735-1745), de Joseph Highmore, junto al cual está el *Autorretrato con insignias* (1961) de Peter Blake y las cabezas pintadas por Hogarth de seis de sus criados, del siglo XVIII.

El planteamiento temático se pone en práctica en las otras salas, como en la dedicada a la vida familiar, a la vida urbana (*The Pool of London* pintado por Derain en 1906 se sitúa al lado de *Paisaje industrial* realizado por LSLowry en 1955, en una sala en la que también se encuentra *Red Morning Trouble*, de Gilbert y George, obra de 1977), o al mundo y la imagen. En esta última sala, la *Anunciación* (1849-1850) de Dante Gabriel Rossetti está colgada junto a *Prospero y Ariel* (1931), de Eric Gill, al lado del cual se exhibe *Cristo niño en casa de sus padres* (*El taller del carpintero*) (1849-1850) de John Everett Millais; tampoco deja de ser curioso que la *Ophelia* (1851-1852) de Millais aparezca al lado de un Turner lacustre correspondiente a una vista de Venecia, *El Puente de los suspiros*, exhibida en 1840.

El artista como individuo y la cronología no parece que sean lo más relevante en la reorganización de las colecciones del Museum of Modern Art de Nueva York. El proyecto MOMA 2000 modificará el perfil del museo en la calle 57 de Manhattan (la ampliación y remodelación ha sido encargada a la firma Yoshio Taniguchi & Associates) y hasta que no reabra sus puertas en 2005 las actividades y exposiciones se ubican desde junio de 2002 en Long Island, en Queens, en una añeja fábrica de grapas rediseñada por Michael Maltzau, an-

tiguo colaborador de Gehry, inaugurándose con una selección de obras señeras de la colección permanente. Se ha procedido a la reorganización de los fondos a través de un número considerable de pequeñas exposiciones bajo títulos genéricos. El ciclo fue abierto en el otoño de 2000 con *Aperturas modernas: gente, lugares y cosas* (arte europeo entre 1880 y 1920). En 2000, durante el verano, veinticinco muestras simultáneas se abrieron («como una traca de petardos», indica Barbara Rose) bajo el rótulo *Making Choises*, y, tras su paulatina clausura, se podrán ver otras enlazadas con el de *Open Ends* (*Finales Abiertos*) sobre los 120 años de historia del Museo de Arte Moderno, inaugurado en 1939 si bien se creó unos diez años antes en un edificio de la calle 57. El conservador-jefe, John Elderfield, ha sugerido que al visitante del museo no se le debería obligar a seguir una ruta determinada, una narrativa. La relevancia de determinados artistas hace que ciertas obras singulares estén expuestas permanentemente, pero la presentación temporal de las colecciones permitirá «que la gente quiera volver más a menudo porque cada vez que vayan verán un museo diferente».

Así, el museo parece que deja de ser un edificio con salas de exposiciones permanentes y temporales, pero en el cual el atractivo de la temporalidad hará aumentar el número de visitantes muchos de los cuales pasarán por la cafetería/restaurante y otras zonas de consumo (librería, shop...).

8.6. Elementos de encuentro y diferenciación

Los cuadros de gabinete correspondientes a la colección pictórica del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas pintados por David Teniers a mediados del siglo XVII (dos obras fechadas en 1651 y 1653), nos ofrecen un importante testimonio sobre la presentación de las colecciones privadas del momento. No se constata una clara preocupación por agruparlas temáticamente (las mitologías están junto con retratos, composiciones religiosas, paisajes y floreros), aunque hay ciertos apareamientos. Así, vemos en el ejemplar del Kunsthistorisches de Viena cómo en la pared del fondo la zona inferior está recorrida por pequeños cuadros que tienen en común, a excepción de unos pocos con tema religioso, no solamente el tamaño sino el hecho de que son retratos. También los retratos se agrupan en torno al vano de la puerta en una de las versiones de Munich (Alte Pinakothek), conocida como «la de la puerta entreabierta»; hay que resaltar también cómo a ambos lados de *Cristo entre los doctores* de Ribera aparecen dos retratos. En otro lienzo del referido museo bávaro, pletórico de composiciones sacras, los retratos se reúnen en el remate del muro del fondo, todos con similar formato. También se emparejan efigies en el co-

bre del Museo del Prado, flanqueando la puerta del fondo, mientras que las mitologías con sus desnudos femeninos cobran fuerza en la zona alta de la sala. Hay que tener en cuenta que la galería de retratos era un elemento imprescindible en los ámbitos palaciegos ligada a los valores de la dinastía. También escenas históricas podían formar agrupaciones con carácter ornamental no exento de significado.

En la búsqueda de criterios a seguir el tema fue abriéndose paso. Se pretende unificar las obras con la misma iconografía o bien se realizan juegos temáticos, como por ejemplo disponer de dos retratos a ambos lados de un paisaje, un tema religioso en el centro de una pareja de paisajes, una naturaleza herbácea entre dos marinas, etc. El Historisches Museum de Frankfurt conserva tablas pintadas al óleo en que se representan partes del gabinete de pinturas de Johann Valentin Prehm, colección de un pequeño burgués de la ciudad (maestros locales, además de Cranach, Brueghel, Teniers, Rubens, Jan van Goyen, Ostade...), lograda aproximadamente entre 1780 y 1790: en ellas, aparte del «horror vacui» se constata una preocupación por la simetría y la disposición decorativa, haciendo oportunas combinaciones en que se compaginan temas diversos (retratos, paisajes, escenas sacras, arquitecturas, escenas de interior...).

No es precisamente el tema la pauta generalizada a seguir por los museos. En la actualidad las excepciones son puntuales y se aplica en determinada sala o ante artistas que no son las estrellas en el marco de la colección. El bodegón y los floreros tal vez por su carácter decorativo parece que son aptos para el tratamiento independiente, sin comprometer la idiosincrasia de sus autores, teniendo en cuenta, además, el carácter peculiar del género. Mientras en la Wallace Collection los bodegones se desgranan en la parte superior de las paredes con un planteamiento más bien ornamental, en el Museo del Prado la importancia de la naturaleza muerta en la pintura española del barroco la hace merecedora de una sala (con obras de Zurbarán –no solamente *Los cacharros*, también tiene tratamiento de bodegón el *Cordero místico*–, Mateo Cerezo, Sánchez Cotán, Arellano, Ramírez...). En el ámbito destinado a la pintura española del siglo XVIII se aprecian en una sala gran cantidad de bodegones (treinta y siete) de Luis Meléndez procedentes de las colecciones reales, todos con el mismo marco, uno de los espacios más atractivos del Prado. Pero también el retrato está diferenciado en las salas flamencas del siglo XVI y una está reservada para el cortesano de la España de Felipe II. Diferente percepción se obtiene de la agrupación de retratos de El Greco que desde el punto de vista de la tipología son similares. En su momento el Prado contó con una desabrida presentación de retratos franceses.

Paisajes, marinas, naturalezas muertas y flores se agrupan en una sala del Rijksmuseum de Amsterdam si bien estas temáticas se imbrican con otras en di-

ferentes ámbitos del museo donde las marinas en grisalla se muestran en uno de los gabinetes de la galería de honor, mientras que otro está dedicado a la retratística (con obras de Bartolomeus van der Helst, Ferdinand Bol y Frans Hals con su famoso cuadro de la pareja formada por *Isaac Abrahamsz Massa y Beatrix van der Laen*). Es interesante comprobar cómo en este museo se simultanean temas diversos tanto realizados por el mismo autor como por varios pues lo que prima es la pauta epocal. En la galería de honor, *La última cena* de Gerbrandt van den Ecckhout se expone al lado del *Niño con pavos* de Rembrandt, y este cuadro junto a *Paisaje montañoso con pescador* de Roelant Roghman; en otro de los gabinetes, un *Paisaje* de Ph. Koninck aparece al lado de un *Autorretrato* de Rembrandt y enfrente de *Los síndicos: oficiales de la guilda de los pañeros de Amsterdam*, una de las más divulgadas obras del famoso pintor holandés. En el intento de mostrar la «créme» del museo, conocidas pinturas de artistas que definen el ámbito holandés se exhiben en el mismo espacio por lo cual la temática es variada: el *Molino de Wijkbij Duurstede* pintado por Ruisdael aparece al lado de *La mujer enferma* de Steen, y *La fiesta de san Nicolás*, del mismo, próximo a un *Paisaje* de Hobbema; otro de los pequeños espacios de esta zona de honor del Rijksmuseum muestra el *Interior de una iglesia gótica* pintado por E. de Witte en medio de *Tres mujeres y un hombre junto al jardín de una casa* de Pieter de Hooch, y *Carta de amor* de Vermeer. Llamativa es la disposición del resto de las salas de pintura, así, entre dos retratos pintados por Frans Hals es posible ver una naturaleza muerta de Pieter Claesz; *Mujer calentándose las manos*, posible alegoría del invierno, de Cesar van Everdingen, al lado de *San Pablo curando un paralítico en Lystra* de Karel du Jardin; una *Anunciación* de Adriaen van de Velde, junto a un *Paisaje italiano* de Jan Both, etc.

A veces la connotación iconográfica se reduce a casos específicos que no afectan al conjunto de la sala. En la Galleria Borghese de Roma es interesante comprobar cómo en la misma sala se enfrenta el extraordinario grupo marmóreo de *Apolo y Dafne* de Bernini con el mismo tema pintado por Dosso Dossi. No estaría de más que museos como el Prado expusieran juntas idénticas o similares interpretaciones por parte de artistas diferentes, e incluso que no coincidan en cuanto a técnica como, por ejemplo, ver las pinturas con *Venus y Adonis* pintadas por el Veronés y Annibale Carracci o *Adán y Eva* de Tiziano emparejado con la copia que le hiciera Rubens.

Hay curiosas afinidades iconográficas dignas de mencionar. En el Musée d'Orsay (París) el hecho de situar el *Retrato de Émile Zola* al lado de la *Olimpia*, en el espacio dedicado a «Manet, avant 1870», no se debe tanto a un factor cronológico –la primera obra es de 1867/1868 y la segunda de 1863– como a la presencia de la famosa mujer desnuda en el retrato del escritor que le defendiera. En el mismo museo *Una loge aux italiens* (1874) de Eva Gonzales con la

representación de un palco se halla expuesta junto a cuadros referentes a la Ópera de París, cerca de modelos y «modellini» de Carpeaux para *La danza* hecha para la fachada, además del retrato del arquitecto, Garnier, realizado por el mismo autor. De otra interpretación pictórica y escultórica de un mismo tema podríamos mencionar la cabeza de Cristo pintada por Tiziano (*Ecce-Homo*, 1547) y esculpida en mármol por un artista italiano cercano a Nicolás Cordner (1567-1612) (*El Salvador*) expuestas en el Museo del Prado.

El Bayerisches Nationalmuseum de Munich es un museo en el que predomina la simbiosis de escultura y pintura. Es un acierto ver, una cerca de la otra, dos interpretaciones sobre temas bíblicos con algún aspecto en común, uno pintado y el otro tallado por autores contemporáneos: *Salomé con la cabeza de san Juan* de Lucas Cranach el Viejo, y *Judit con la de Holofernes* de Conrad Veit.

Resulta interesante contemplar juntas obras que presentan una iconografía afín, ya sean del mismo o de diferente autor. Así, es significativo apreciar en la sala dedicada en el Prado a Zurbarán, la *Crucifixión con san Lucas*, y el *Cristo crucificado con donante*, no solamente por el hecho de que en ambos cuadros hay donantes (en el primero se considera un autorretrato) sino por la interpretación del cuerpo de Cristo, con los cuatro clavos en las dos pinturas pero con los pies cruzados en el primer ejemplar. En el mismo museo se pueden cotejar las variantes que hay entre los dos bocetos de *El albañil borracho* y *El albañil herido* de Goya, nunca materializados en el cartón.

Enfrentar dos *Salomé con la cabeza del Bautista* en semejantes posturas pero pintadas por artistas distintos (Giampetrino, Cesare da Sesto) tiene su interés, como sucede en la National Gallery de Londres (sala 2), donde es posible comparar en otra sala las interpretaciones que de un mismo tema (*Cristo en el Huerto de los olivos*) hacen Giovanni Bellini y Mantegna. En la sala 19 de la Wallace Collection londinense tienen una valoración correlativa tres pequeños cuadros con temática de género, ofreciendo al visitante la oportunidad de contemplar las personales interpretaciones que hacen David Teniers el Joven, Adriaen Brouwer y Adriaen van Ostade.

En la Fondation Barnes, en Merion (cerca de Filadelfia), la presentación de los cuadros también obedece a planteamientos temáticos, no solamente a los de autoría y formato. Así, una de las paredes expone en el eje central dos *Bañistas*: en la zona baja un Renoir, en la superior un Cézanne. La diferente interpretación del desnudo femenino es el criterio que se ha debido seguir en el museo de la Real Academia de Bellas Artes para ver juntos los lienzos que representan a *Susana y los viejos*, de Rubens, y *La caridad romana*, de Jans Jannsen.

La relación temática no tiene por qué ceñirse a una iconografía muy precisa. Hay instalaciones cuyas piezas guardan estrecha relación entre sí al for-

mar parte de un momento determinado del protagonista. Si corresponden a una cronología más o menos aproximada el ambiente es muy llamativo. En el museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando momentos de la pasión de Cristo se describen a través de cuatro obras, esculturas y pinturas: *Cristo crucificado*, de marfil, es una pieza de C. Beissonat elevada sobre una alto pedestal; en el lado opuesto *San Pedro* en el momento de derramar las lágrimas por haber negado su relación con Cristo, obra de Juan Valdés Leal, marca un momento previo a su muerte; a su lado, la *Dolorosa*, magnífica escultura de Pedro de Mena, se muestra compungida ante la muerte de su Hijo, teniendo a su lado el pequeño cuadro con el *Cordero místico* de Zurbarán (aunque no es de extraordinaria calidad) en el que se advierte el sacrificio de Cristo.

A menudo se exhiben en los museos obras que giran en torno a otra que se considera relevante. Aparte del valor artístico por sí mismas, añaden un tipo de información valiosa que ayuda a comprender aquella con mayor profundidad.

Dibujos preparatorios y bocetos conforman un material que si bien es suplementario de la obra definitiva permite un conocimiento más interesado de la pieza. Si el trabajo sobre papel merece un espacio aclimatado específicamente y con un tipo de luz que no le perjudique, la presentación de los bocetos resulta de extraordinaria importancia para conocer la gestación de la obra y el proceso de trabajo del autor. A los bocetos no siempre se les ha concedido categoría de obra expuesta al tratarse de trabajos preparatorios. Además, lo habitual es que el museo no cuente con el boceto y la obra definitiva siendo curiosos los casos en que se presentan juntas ambas manifestaciones. La exposición del boceto al lado de la obra definitiva permite cotejar ambas piezas y reflexionar sobre la gestación de la obra de arte.

En el Museo del Prado *La familia de Carlos IV* de Goya se presenta junto con los estudios del natural (cinco) llevados a cabo a algunos de sus miembros. Estos bocetos y el cuadro de gran tamaño se exponen en la misma sala, junto con la pareja de retratos ecuestres de los reyes pintados por los mismos momentos. Por fortuna fueron retirados los tres tondos con *Alegorías* que el artista aragonés realizara para el palacio de Godoy. Del mismo autor podríamos mencionar la ubicación del boceto de *La gallinita ciega* junto a la obra definitiva, el cartón para tapiz (esta comparación se puede hacer tras la reorganización de los Goyas en las nuevas salas). En el Kunsthistorisches Museum de Viena dos bocetos de Rubens –los *Milagros de san Ignacio de Loyola* y de *San Francisco Javier*– se exponen al lado de las obras definitivas siendo espectacular la diferencia de formato al ser éstas de lienzos de gran tamaño.

Sería interesante presentar el *Rapto de Europa*, realizado por Rubens, junto a *Las hilanderas*, de Velázquez, puesto que es una composición que aparece en

el tapiz del fondo del cuadro. Es testimonio de la admiración del sevillano por el artista flamenco, a quien conoció personalmente en 1628, así como de la adoración por Tiziano, de quien es el original hoy en el Isabella Stewart Gardner de Boston. Precisamente en la exposición *Velázquez, Rubens y Van Dyck* que se celebró en el Museo del Prado (1999-2000) se emparejaron ambos cuadros, si bien ningún tipo de información se ofrecía al público que le ayudara a percatarse de tales relaciones, como ocurría también con el *Mercurio y Argos* de Rubens y la interpretación que hiciera el pintor andaluz, ambos cuadros en la pinacoteca madrileña.

Hay obras que a pesar de su importancia se presentan como comparsas en relación a algún aspecto interesante o anecdótico del cuadro principal. Así, los siete lienzos (enanos y bufones) que acompañan a un lado y otro a *Las meninas*, en la sala XII del Museo del Prado, parecen tener sentido por el hecho de que aparezcan en este famoso cuadro dos enanos (Maribárbola y Nicolás de Pertusato): a su derecha se hallan *El bufón Calabacillas, El bufón don Diego de Acedo,* «El Primo», *El bufón Barbarroja, Don Cristóbal de Castañeda y Pernia* y *El bufón don Juan de Austria;* a la izquierda *Francisco Lezcano,* «El niño de Vallecas», *El bufón don Sebastián de Morra,* y *Pablillo de Valladolid.*

A menudo contemplamos en los museos la cercanía de una obra a otra en razón a cuestiones como el fondo paisajístico o arquitectónico, las posturas de los personajes, etc. Frecuentemente se crean situaciones específicas que ayudan a comprender una cultura, un sistema de trabajo o la trayectoria del artista. De esta manera es interesante en la sala dedicada a Zurbarán en el Museo del Prado enfrentarse a los cuadros apareados de *Santa Isabel de Portugal* y la *Alegoría de la Caridad* por cuanto se brinda la oportunidad de establecer comparaciones estilísticas al ser obras realizadas con varios años de diferencia (h. 1630-1635; h. 1655) y al representar dos mujeres que parecen ser personas de la época, por lo cual se tiene la ocasión de contemplar la indumentaria del momento y la tipología femenina habitual en el pintor.

La cercanía de obras ejecutadas por diferentes artistas puede producir confusión o, por el contrario, ahondar en un mejor conocimiento de la época, del movimiento artístico, del tema, etc. Independizados Velázquez, Maíno, Murillo, Ribera, Zurbarán y Alonso Cano, la sala dedicada a la pintura española barroca del Museo del Prado amalgama diversos autores que dan cuenta de la temática y del modo de trabajar del momento. Enfrentar un Gainsborough a un Reynolds resulta interesante por cuanto se puede analizar el modo de trabajar de cada uno, enmarcados en el mismo siglo XVIII. Si las obras son retratos permite establecer elementos de comparación acerca de la manera de interpretar la figura humana. Es lo que ocurre con los de *Giovanna Baccelli,* del primero, y *Lady Bampfyde,* de Reynolds, en la Tate Britain de Londres. Emparejar a Matisse

y Picasso de ninguna manera se puede considerar una aberración. Uno tiene el color, el otro la línea y con ambos se inician los nuevos lenguajes del XX. Así, la sala 02 del Musée national d'art moderne de París (Pompidou) está presidida por dos lienzos de los geniales pintores en los que interpretan el cuerpo humano realizados el mismo año, 1907, expuestos como dos jambas sobre las que se alza la puerta de la modernidad: *Desnudo sentado*, un estudio para *Las señoritas de Avignon*, y *Luxe*.

Bibliografía

Alonso Fernández, L.; García Fernández, I., *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza, 1999.

Armada, A., «La autopsia del MoMA», *ABC Cultural*, 1-7-2000.

Besset, M., «Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo», *A & V*, 1993, nº 39, pp. 4 ss.

Brown, J., *«Amator artis pictoriae»: Archduke Leopoldo William and picture collecting in Flanders*, en *Kings & connoisseurs: collecting ar in seventeenth-century Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1995, pp. 146-184.

Carlo Scarpa. Mostre e Musei. 1944-1976, cat. exp., Verona, Museo di Castelvecchio, 2000.

Checa, F., «El Nuevo Museo del Prado», en *El Nuevo Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2000.

David Teniers, Jan Brueguel y los gabinetes de pinturas, cat. exp. a cargo de M. Díaz Padrón y M. Royo-Villanova, Madrid, Museo del Prado, 1992.

De Cézanne à Matisse. Chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes, cat. exp., París, Musée d'Orsay, 1993-1994.

Diderot & l'art de Boucher à David. Les Salones: 1759-1781, cat. exp., París, Hôtel de la Monnaie, 1984-1985.

Dittrich, Ch., «Heinecken und Mariette:Eine Untersuchung zur Erwerbpolitik des Dresdener Kupferstichkabinettes im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts», *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 1981, XIII, pp. 43-66.

Géal, P., «El salón de la Reina Isabel en el Museo del Prado (1853-1899)», *Boletín del Museo del Prado*, 2001, nº 37, XIX, pp. 143-172.

Guasch, A., *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Eds. del Serbal, 1997.

Guggenheim, P., *Una vida para el arte*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990.

Hamburger Bahnhof. Museum for the Present. Berlin, Munich, Prestel, 1997.

Herding, K., «Conception et philosophie bourgeoises du Musée en Allemagne à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle», en *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre* (Actas del coloquio org. por el Musée du Louvre, 1993), París, Klincksieck-Musée du Louvre, 1995, pp. 439-460.

Imagining the Future of the Museum of Modern Art, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1998.

La pintura rusa del siglo XIX en la Galería Tretiakov, cat. exp. a cargo de A. E. Pérez Sánchez y J. J. Herrera de la Muela, Madrid, Salas de exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya, 1999.

Layuno Rosas, Mª A., «Guernica: museos e instalaciones», *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie 7, Historia del Arte), 1993, 6, pp. 607-646.

Layuno Rosas, Mª A., «C. Araujo Sánchez y la crítica museológica en el siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie 7, Historia del Arte), 1994, 7, pp. 291-302.

Le Louvre d'Hubert Robert, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1979.

Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre, Actas del coloquio organizado por el Service culturel del Musée du Louvre (París, 1993), París, Musée du Louvre, 1995.

Madrazo, P. de, *Catálogo Descriptivo é Histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinópsis de las varias escuelas á que pertenecen sus cuadros, y los autores de éstos, y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los palacios reales de España, y sobre la formación y progresos de este establecimiento,* Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

Madrazo, P. de, *Historia del Museo del Prado (1818-1868),* Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores (Relaciones Culturales), 1945.

Malgouyres, Ph., *Le Musée Napoléon,* París, Réunion des Musées nationaux, 1999.

Meijers, D. J., *Klasseren als principe: hoe de k. k. Bildergalerie te Wenen getransformeerd werd in een «zichtbare geschiedenis van de kunst», 1772-1781,* Amsterdam, Universiteit van Amsterdam, 1990; en francés, en *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre,* Actas del coloquio organizado por el Servicio cultural del Musée du Louvre (París, 1993), París, Musée du Louvre, 1995, pp. 591-613.

Messer, Th. M., «Peggy Guggenheim Art of this Century. New York, 57 th street du 20 Octobre 1942 à Mai 1947», en *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle* (1991), París, editions du Regard, 1998, pp. 189-199.

Nepri Sciré, G., «Venecia. Gallerie dell'Accademia», en *Los grandes museos históricos,* Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1995, pp. 82-98.

Pérez Sánchez, A., *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado,* Madrid, Fundación J. March, 1977.

Ramírez, J. A., *Ecosistema y explosión de las artes,* Barcelona, Anagrama, 1994.

Rico, J. C., *Montaje de exposiciones. Museos. Arquitectura. Arte,* Madrid, Sílex, 1996.

Rose, B., «Arte sin Historia», *ABC Cultural,* 1-7-2000.

Stoichita, V. I., *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.

Webwe, G. J. M., «La Galería como obra de arte. La instalación de las pinturas italianas en 1754», en *Obras maestras del siglo XVIII en la Galería de Pinturas de Dresde,* cat. exp., Madrid, Fundación Banco Bilbao-Vizcaya, 1998.

Son divergentes las posturas entre quienes consideran que la información que el museo debe ofrecer de la pieza ha de ser la mínima y aquellos que piensan que el papel de esta institución como centro de aprendizaje exige explicaciones sobre el autor, la época, la técnica, etc. Los que apoyan la primera creen que la obra de arte se vale por sí misma, es decir que el público acude al museo a contemplarla con finalidad de regocijo estético, que basta con unos datos básicos, y, en cualquier caso, siempre hay guías, catálogos y monografías para ahondar en su estudio. El material complementario induciría a la distracción y también al cansancio físico y psíquico pues ya sea por interés o por inducida obligación el visitante al museo llega a convertirse en un lector. El museo puede aportar un tipo de información que vaya más allá del nombre del autor y del título, pues ésta tiene una procedencia, una temática específica, ha sido realizada con determinada técnica y bajo condiciones precisas, y se inserta en un ámbito histórico, cultural y geográfico. La didáctica aplicada al museo contribuye a la formación cultural del visitante. Aún el museo es un espacio donde imágenes y palabras –escritas, sonoras– se encuentran, éstas complementando aquéllas y contribuyendo al papel instructor que ejerce el museo aunque también son capaces de condicionar al visitante pues tanto le puede llevar a apreciaciones históricas como estéticas.

No todos los datos interesan por igual a cualquier visitante. Cuestiones como el número de inventario y la forma de ingreso no son relevantes para el público general pero sí para el estudioso y el curioso que se preguntan sobre el origen de la pieza. El orden de los datos y la diferenciación tipográfica permitirá dar una pauta sobre las prioridades, que en todo caso siempre serán las propuestas por el museo.

La cartela («rótulo» es el término empleado en los antiguos inventarios de las colecciones y por Belcher) es el requisito básico para cada pieza, su carnet de identidad. La de mayor tamaño –o panel– ubicada en una zona estratégica de la sala profundiza en el artista o artistas representados, en el ámbito geográfico-cultural, en la temática predominante, etc. Las reconstrucciones gráficas de retablos, series, piezas mutiladas, etc., así como fotografías referentes a la procedencia de la obra (iglesia, capilla, castillo, palacio...) o a otro particular permiten un mayor conocimiento de la obra presentada en un engranaje y no como hecho aislado. Recientemente Umberto Eco en una conferencia

impartida en el Guggenheim de Bilbao reflexionaba sobre el museo ideal centrado en una única pieza. *La Primavera* de Botticelli estaría acompañada de obras propias o ajenas que de alguna manera la complementaran, con una información sobre la Florencia del momento, y con la particularidad de que también se pueda leer poesía y escuchar música de la época.

9.1. Cartelas

Según el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* por etiqueta, en relación con nuestro trabajo, se entiende lo siguiente: «Marca, señal o marbete que se coloca en un objeto o en una mercancía, para identificación, valoración, clasificación, etc.», mientras que por cartela se entiende: «Pedazo de cartón, madera u otra materia, a modo de tarjeta, destinado para poner o escribir en él alguna cosa». Toda pieza que se presente ante el público debería estar identificada. El museo no es un lugar para el acertijo. El visitante necesita información acerca del autor, del tema, de la cronología, etc., independientemente de su preparación cultural y de la lectura exclusivamente estética que pretenda realizar. La cartela se halla inmersa en la función que juega el museo como centro de formación.

Si bien no existe una norma generalizada sobre las características de la cartela, sí se deben controlar aspectos como la ubicación, el formato, el material en que están realizadas, la tipografía, etc., siendo de esperar la unidad de criterios en el mismo museo. Es innegable que tiene que ser visible pero sin llegar a comprometer la fuerza que la obra tenga por sí misma; que se detecte cuando el visitante se acerque para su contemplación, pero que no sea la cartela su reclamo. En algunos museos las paredes están repletas de ellas pareciendo competir con las obras, lo que se agrava cuando éstas son de pequeño formato y el color de aquellas destaca en la pared. Resulta también chocante cuando las pequeñas cartelas se presentan en orden consecutivo, como una ristra, teniendo, además, que detectar su correspondencia con la obra pertinente.

Las convencionales cartelas ajustadas al marco o al lado del cuadro están dando paso a las de mayor tamaño. Ello está relacionado con la creciente idea de que un museo no es un lugar únicamente para la contemplación estética sino para la formación cultural. Si en algunos museos adolecen de un formato fácilmente detectable, en otros, especialmente los americanos, suelen contar con cartelas de medio y gran tamaño por cuanto ofrecen una amplia y a menudo extenuante información. Es relevante en este sentido el Museo del Prado, en cuyas salas se está llevando a cabo últimamente una espectacular renovación en cuanto a la información pasando de las minúsculas preferentemente

ubicadas en los marcos o a su lado a otras de gran tamaño donde los datos son exhaustivos, incluso con reproducciones fotográficas y esquemas.

Cartelas de madera clavadas en la zona inferior central del marco o, en menor medida, en la parte alta, es el sistema primario que han venido ofreciendo los museos, con una escueta información. También los hay con cuadros identificados por medio de finas placas de metacrilato situadas en la zona baja de la moldura, como en la Alte Pinakothek de Munich. En un museo convencional como el Mauritshuis de La Haya siguen vigentes las metálicas ajustadas en la parte inferior del marco, aunque se están colocando otras de metacrilato en la pared en los nuevos ingresos. La madera fue siendo sustituida por el metal, el papel y el cartón, y recientemente el metacrilato, para seguidamente alejar la cartela del marco. No obstante, ciertos museos no las han retirado total o parcialmente (en el Louvre siguen vigentes) como algo ya intrínseco a la obra de arte, pues tampoco hay que olvidar que algunas son antiguas y forman parte indisoluble del marco como elemento integrante del cuadro. Un ejemplo significativo es la enorme tarja que tiene el de *La familia de los duques de Osuna*, de Goya (Museo del Prado), en donde se informa sobre el origen de la pieza. En varias ocasiones las decisiones tomadas en el referido museo hablan de «tarjetones» que, colocados en los marcos de los cuadros, han de dar información sobre la procedencia de la obra o/y acerca de la autoría: «se han puesto fijos en los marcos y con el nombre de los autores bien escrito (lo que es bastante difícil conseguir)» (1868). En la actualidad se emplean placas satinadas y de metacrilato. Este material transparente protege el papel o bien sobre él se ha dispuesto la información, preferentemente en negro.

Predomina el color blanco, sin embargo últimamente se pretende que la cartela no rivalice con la pared y destaque por encima de la obra expuesta, por lo que adquiere su mismo tono. Es el sistema aplicado en diversos centros, así en el Rijksmuseum de Amsterdam, en el Prado, en el Kunsthistorisches Museum de Viena, etc. Este deseo de armonizar el color del papel con el paramento –pintado o entelado– puede dificultar su rápida localización y lectura. La transparencia del metacrilato permite su camuflaje.

Existen diferentes sistemas de relacionar la cartela con el cuadro. Adosada al muro es el convencional. Colocada en la zona inferior derecha del cuadro, o en la parte lateral –en el Musée du Louvre a la izquierda–, la cartela debe permitir un rápido cotejo entre la obra y la información, sin que el espectador deba hacer esfuerzos visuales ni desplazamientos inconvenientes. Normalmente está adosada a la pared con el papel plastificado o protegido por una placa de metacrilato. En el Metropolitan Museum de Nueva York se inclinan apoyadas en la moldura superior del zócalo favoreciendo la lectura, zona en la que tam-

bién se ajustan en el Cleveland Museum of Art. En el referido centro neoyorquino las placas de metacrilato cuelgan de fajas del mismo material que sobresalen del marco. En el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes se introducen en estructuras metálicas que rematan los garfios que sobresalen del zócalo (salas dedicadas a Rubens), y en el Ermitage de San Petersburgo pequeños ganchos con la etiqueta sobresalen de la parte inferior del marco. En las salas de pintura norteamericana de la National Gallery de Washington amplias cartelas con abundante información se ajustan a la estructura metálica del sistema de seguridad que impide el excesivo acercamiento del visitante. En la galería de honor del Rijksmuseum y en gran parte de las salas dedicadas a las artes decorativas es el suelo el lugar donde se apoyan las amplias cartelas, por debajo de los cuadros que identifican.

Un procedimiento muy práctico es el del Musée d'Orsay (París). Es el responsable de un tipo de cartela móvil que se introduce en perforaciones practicadas en la parte inferior del muro, como un elemento consustancial a él, sucesivas a lo largo de la pared. A estos orificios se ajustan minúsculas estructuras de metal –que se sitúan en la parte inferior izquierda del cuadro– en las que se introducen las cartelas de papel protegidas por una lámina de plástico, de tal manera que los cambios que se pueden dar en la presentación de las piezas no afectan a la preservación del muro. Este sistema ha sido tenido en cuenta por el Nuevo Louvre (salas de pintura francesa), donde variablemente se pueden ver cartelas pequeñas o de gran tamaño.

9.1.1. La cartela ilustrada

La cartela, u otra complementaria, puede dar un tipo de información sobre la obra de gran utilidad y sentido didáctico más allá del texto a través de esquemas de retablos, reconstrucciones, fotografías del lugar para donde fue concebida –capilla, palacio, castillo...–, reproducciones de trabajos preparatorios (dibujos, boceto), etc. Los museos de artes industriales, decorativas, de etnología y arqueológicos, han introducido desde hace tiempo este material suplementario, no así los llamados de bellas artes, ya sea por la cantidad de obras expuestas y la carencia de espacio, como por la creencia de que se trata de un elemento que disturba la contemplación de la pieza.

Cuando el reverso del cuadro está pintado (imagen, composición, divisa, etc.) y por causas de espacio, conservación o criterio de presentación no es posible exponerlo aisladamente, su reproducción fotográfica permitiría visualizarlo. Tal es el caso del *Retrato de una dama*, trabajo de taller de Rogier van der Weyden en cuya cara trasera hay una *Cabeza de Cristo coronada con espinas* que se repro-

duce en la cartela que identifica la tablita, en la National Gallery de Londres. En el mismo museo el *San Pedro* del reverso de la *Misa de san Giles* (Maestro de san Giles) tampoco se oculta al público, así como el de su tabla compañera en que se reproduce un obispo. Tal como indica la cartela, la tabla con los *Desposorios* atribuido a Robert Campin que expone el Museo del Prado tiene el reverso pintado con la representación de Santa Clara y Santiago el Mayor. Una reproducción fotográfica permitiría al visitante conocer con mayor precisión la pieza.

Últimamente las cartelas están descubriendo al público asuntos inauditos de las obras, así, se llegan a mostrar radiografías que desvelan aspectos ocultos. *Un garrochista* (Museo del Prado) corresponde a un lienzo de Goya que el pintor había aprovechado pues bajo esta figura aparece otra ecuestre de Godoy, la cual se puede detectar a través de los rayos X.

Los fragmentos de obras conocidas en su integridad a través de copias deberían estar acompañados por una reproducción de éstas a través de las cuales el visitante se haga una idea de sus características. Por ejemplo, junto a las fracciones pictóricas de la *Visita de Baco– Dionisos a los hombres,* obra de Ribera, conservadas en el Museo del Prado, se podría aportar una fotografía de la copia (Londres, col. J. Cooper), e incluso reproducir el relieve helenístico con parecida composición que se conserva en Nápoles (Museo Arqueológico Nacional), aunque hay que decir que la cartela proporciona información textual sobre estos aspectos. La *Dormición de la Virgen* de Mantegna expuesta en el mismo museo afortunadamente presenta desde hace poco un montaje fotográfico en su cartela en que se aprecia cómo forma parte de una tabla fragmentada de la que también se conserva la zona alta, *Cristo con el alma de María* (Pinacoteca Nazionale de Ferrara).

La serie incompleta puede recrearse con fotografías de las piezas que se hallan en otras colecciones. De este modo, es interesante que en el Museo del Prado se vea reproducida la cuarta tabla, en colección particular, de la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Botticelli, basada en el *Decamerón* de Boccaccio.

La Courtauld Gallery de Londres ofrece información visual de obras que por algún motivo están relacionadas con la expuesta, lo que ayuda a su comprensión y la complementan. Así, en la etiqueta en que se identifica a *Don Francisco de Saavedra* (1798), obra de Goya, se reproduce el *Retrato de Jovellanos* (Museo del Prado), de parecida tipología y pintado en el mismo año. En la misma sala, en la cartela correspondiente al *Retrato de Charles Tudway* (h. 1765), obra de Gainsborough, aparece la imagen de su mujer en uno conservado en el Museum of Art de Baltimore.

En algunos museos, como el Louvre, cuando la obra que se presenta permanentemente no se encuentra en la sala por motivos de restauración o de exposición temporal se anuncia con una cartela ubicada en el vacío dejado o

próxima a la que le sustituye, donde se ofrece la ficha técnica y se da una explicación sobre su ausencia pero también se reproduce. En el caso de una exposición se aporta información sobre el lugar, el título y la fecha. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la reproducción es a color. En el Museo del Prado con motivo de la exposición *Carolus* que se celebró en Toledo (2000–2001) fue significativa la ausencia de obras de Tiziano, a las que se sumó el *Retrato de Carlos V a caballo* en proceso de restauración. Las fotografías de los cuadros cubrieron los vacíos. No dejaba de ser una invitación a acudir a la exposición, aunque en el lado opuesto se sitúan quienes consideran que cuando hay obra de calidad en la reserva, no necesariamente del mismo autor, esas extrañas superficies deberían cubrirse.

9.1.2. La fotografía como material complementario

La fotografía aparece asociada a la cartela colectiva y a la ilustrada en las que se reproducen obras del autor o de otros artistas, de personajes del entorno, de lugares de procedencia así como del contexto geográfico-cultural. Sin embargo, puede complementar la obra expuesta al tiempo que se valora por sí misma. En el Musée Picasso de París fotografías de artistas como Brassaï introducidas en vitrinas adosadas captan obras del artista español y de los talleres de Fontainebleau y Boisgeloup relacionadas con las expuestas.

9.1.3. Cartela colectiva

En algunos museos las salas están identificadas con rótulos ubicados en una zona estratégica, de tal manera que el visitante adquiere consciencia del tipo de obras que allí se exponen. En ciertos museos son de un tamaño considerable y es posible que junto al texto aparezcan imágenes del autor, de personas próximas a él, de otras obras, etc. Adquieren relevancia en las presentaciones con criterio temático, cuando son varios los artistas expuestos y se insertan en un contexto geográfico-cultural. Rápidamente visibles o camufladas al tener el mismo color que el muro al que se adosan es un elemento recurrente en los museos americanos, intensificado en los últimos años en el Prado. Si es rechazada por algunos grandes museos, otros ofrecen en ellas una exhaustiva información en un intento de insertar la obra en un contexto –el del autor, el de su entorno y el de su época– y de considerar el papel instructivo de esta institución.

En el Musée Picasso de París cada sala cuenta con una gran cartela colocada en la pared asociada a las obras expuestas. La información que se ofrece, con

el encabezamiento en mayúsculas, se refiere a la cronología y a las características de la etapa correspondiente. Así, al comienzo del recorrido nos encontramos con «1881-1903/. Los años de juventud. La época azul «, para terminar con «1962-1973/ El último período». En cada panel hay amplios comentarios a la obra y a la vida del artista en esos momentos, con traducción en inglés, alemán, español (curiosamente relegado al tercer lugar) e italiano. Resulta muy interesante el hecho de que el texto esté acompañado de reproducciones de obras del artista o fotos de personajes relacionados con su vida privada o profesional cuando no del propio Picasso.

Los museos de artes decorativas y las «period rooms» acuden al etiquetaje colectivo por las dificultades de espacio y las características de las obras, piezas de diversa naturaleza, tamaño y procedencia instaladas en ambientes a donde al visitante no siempre se le permite el acceso. Las obras están identificadas con un número o una letra (en pequeñas placas o dados de metacrilato u otro material) que se corresponden al listado de la cartela. A menudo es un tarjetón tipo folio plastificado donde se recoge la información concisa de la pieza, ubicado en un contenedor y a veces encadenado. Otro sistema consiste en ofrecer la información en amplios atriles de metacrilato, como en las salas con mobiliario del Museu de Arte Antiga de Lisboa. En estas superficies es probable que aparezcan las piezas esquemáticamente reproducidas facilitando su cotejo con la información escrita.

Las cartelas colectivas también son comunes en las vitrinas, donde por la cantidad de objetos expuestos y el pequeño tamaño –acompañados de un número o una letra– no son convenientes las individualizadas (Victoria and Albert Museum de Londres, Rijksmuseum de Amsterdam). El papel se ha ido sustituyendo por plaquitas de metal o metacrilato, más comúnmente en tacos en donde aparece el número. Las urnas que protegen cuadros de pequeño formato pueden contar con una cartela colectiva que los aúne, tal vemos en el Louvre donde pinturas de los siglos XIV-XV se exponen bajo el rótulo «Le mécénat du roi Charles V et de ses frères».

La creciente preocupación por la didáctica hace que muchos museos se interesen por ofrecer al público más información que la destinada al reducido espacio de una cartela. Afectan con su comentario explicativo a la sala en su conjunto y permiten que el visitante se sitúe en la cultura artística del momento. Aunque se suele decir que éste no opta por detenerse en su lectura, es un servicio que ciertos museos ofrecen para quien desee ahondar en las obras expuestas y hacerse con una visión panorámica de la época.

Común en los países anglosajones, especialmente en los norteamericanos, en el Museo del Prado se han ido introduciendo con especial relevancia. En el caso de los cartones para tapices de Goya los paneles que se han colocado en

las nuevas salas dan una extraordinaria información sobre la situación de los tejidos en las paredes palaciegas (El Pardo, El Escorial, el Palacio Real), lo que ayuda al visitante a comprender la dinámica de este tipo de obras.

9.2. Hojas informativas

Algunos museos cuentan con hojas explicativas en cada sala, o grupo de ellas, que pueden ser consultadas por el visitante, en donde se informa sobre las obras expuestas. Se trata de un servicio gratuito pero en ocasiones han de ser compradas depositando inmediatamente una cantidad estipulada, tal como sucedía hasta hace poco en el Museo del Prado y en el Museu de Arte Antiga de Lisboa. A veces se ven hojas plastificadas encadenadas a un contenedor con lo cual al visitante se le impide el desplazamiento, pero normalmente el interesado puede asirla y moverse con ella retornándola al final del recorrido, tal como ocurre en la National Gallery de Londres, en el Musée du Louvre, en el Musée national d'art moderne (Pompidou), en el Mauritshuis de La Haya, y recientemente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En el citado centro español están encabezadas con el número de la sala.

También llegan a conformar una carpeta: la información puede ser somera, a veces con una introducción, pero también llega a estar acompañada de ilustraciones, tal como se veía en la sala principal de la Wallace Collection rotulada con la frase «Please do not remove from Gallery 22», antes de su reciente remodelación (2000).

9.3. El texto

Como se ha indicado en diversas publicaciones, se espera que la cartela sea fácil de localizar, su diseño y tipografía atractivos pero sin alardes y la explicación de la obra clara y con los datos precisos. En ocasiones se incorpora otro idioma, a veces tan sólo en el título. Inglés en el Rikjsmuseum de Amsterdam, también en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No existe un criterio unificador: si hay cartelas que únicamente ofrecen el autor, el título y la fecha, otras se extienden a la técnica, la procedencia, el número de inventario, etc., siendo la descripción exhaustiva (iconografía, relación con otras obras del mismo autor o época, estado de conservación...).

9.3.1. El autor

La obra debe estar identificada en razón a su autoría obedeciendo a la pregunta que el público formula en un museo de arte: «¿Quien la pintó?» «¿Quien la esculpió?». Ni en los museos más arriesgados han dejado de lado la cuestión de la atribución, elemento que no es perentorio ante otro tipo de creaciones, incluso hay quienes defienden una historia del arte sin nombres. El coleccionismo y el mercado artístico han impulsado la autoría como parámetro. En algunas vistas de colecciones correspondientes a los siglos XVII y XVIII se aprecia el nombre del autor –no siempre acertado– inscrito en el marco, ya sea en el tablero inferior o en el alto, tal como vemos en cuadros de David Teniers el Joven pintados a mediados del XVII alusivos a las colecciones del archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas (se constata en ejemplares como el del Kunsthistorisches de Viena de hacia 1653).

En un museo monográfico, como el Picasso de París, no es necesario citar el autor, sin embargo en el Museo de Van Gogh de Amsterdam todas las cartelas lo mencionan. En general, el nombre y el apellido suelen ser los primeros datos que aparecen en la cartela. El primero en minúscula y el segundo en mayúscula se ven en diferentes museos: «José de RIBERA» (Museo del Prado), «Juan CARREÑO DE MIRANDA» (Musée du Louvre), «Pablo PICASSO» (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). En otros, el apellido aparece en primer término (probablemente en mayúscula) y el nombre (en minúscula) después. En el Musée national d'art moderne (Pompidou) de París se usan el nombre y el apellido en minúsculas, como el resto de la información, también en el Rijksmuseum de Amsterdam y en el Kunsthistorisches de Viena.

En ocasiones se adopta un tipo de letra e intensidad (cursiva, negrita) que haga destacar el autor, como ocurre con los museos españoles citados. En la National Gallery de Londres se emplean las minúsculas –nombre y apellido– pero sobresalen en negrita –tal como vemos en la Tate Britain y en la Tate Modern, en Londres, en el Kunsthistorisches, en el Philadelphia Mueum of Art y en la Philips Collection de Washington–, pero no es su único sistema pues en el *Retrato de un cartujo* los datos del artista aparecen en mayúsculas («PETRUS CHRISTUS»). La cursiva para el autor es empleada en el Rijksmuseum.

Mayoritariamente se recurre al apellido, pero hay casos de artistas consagrados que son universalmente conocidos tan sólo por su nombre: «Miguel Ángel» [Buonarroti], «Rafael» [Sanzio],... Por el contrario, otros famosos pueden verse libres de los nombres permaneciendo exclusivamente sus apellidos, tal sucede con «Rubens» [Pedro Pablo] o «Picasso» [Pablo]. En ciertos museos la información es más completa: «GOYA Y LUCIENTES, Francisco José de», es la referencia, en negrita, a la obra del aragonés expuesta en el Thyssen-Bornemisza.

Hay pintores que se les conoce con otro nombre, ya sea por el lugar de procedencia («Leonardo da Vinci», «Jan Gossaert, also know as Mabuse», se advierte en la National Gallery de Londres; «Girolamo Francesco Maria Mazzola, Parmigianino», «Michelangelo Merisi, Caravaggio»; «Claude Géllée, dit Le Lorrain», se especifica en el Louvre), como por la relación familiar («Piero della Francesca») o por llamativos apelativos como «Giotto» y «Botticelli» o «Le Valentin» (Valentin de Boulogne). «El Greco» corresponde al origen griego de este famoso artista, a veces identificado como tal, otras incorporándosele su nombre de pila, como en la National Gallery de Washington: «EL GRECO (Domenikos Theotokopoulos)».

En algún museo británico, como la Burrell Collection de Glasgow, se emplea el término «by» precediendo al nombre del autor con lo que se hace hincapié en la ejecución personal por parte del artista mencionado.

No es extraño que padres e hijos tuvieran el mismo oficio. Por ello, los términos «el Viejo» y «el Joven» pueden aparecer, tal vemos en Hans Holbein el Viejo y Hans Holbein el Joven («dit le Jeune», en el Louvre), en Pieter Bruegel el Viejo y Pieter Bruegel el Joven, en Lucas Cranach el Viejo y Lucas Cranach el Joven, pero también se adopta el vocablo «el padre» y «el hijo» («Jean COUSIN le Fils», en el Musée du Louvre). En alguna ocasión se especifica el parentesco con otro artista. Por ejemplo, en el Musée du Louvre al lado de Adriaen van Ostade se precisa que es «frère d'Isaak».

El término «Maestro» alude a un artista del que se desconoce su identidad. Puede estar asociado a la zona en la que estuvo activo (Maestro de Becerril, Maestro de Moulins, Maestro de Flemalle), a algún aspecto relevante de su obra (Maestro de las medias figuras), etc.

Así como existe el «Anónimo», es decir el autor desconocido, los museos emplean otros términos comunes al coleccionismo y al mercado artístico. La aproximación con el lenguaje de un acreditado artista permite hablar de que la obra es de un «Seguidor de», y el área se estrecha con términos como «Escuela de», «Taller de», «Círculo de», «Entorno a»... A veces estos términos no se refieren a una personalidad sino a un ámbito de trabajo, general («escuela italiana»), más concreto («escuela veneciana») y más específico como «escuela de Fontainebleau». El término «escuela» ha sido usual en el ámbito del coleccionismo, así como en los catálogos de los museos pero ha ido dejando paso a otras pautas especialmente la de la autoría y del anonimato.

Es probable que no se tengan datos precisos sobre el artista pero sí se conozca donde estuvo activo y el período de tiempo. Por ejemplo, de Henri Bellechose la cartela del Musée du Louvre precisa: «Connu à Dijon de 1415 à 1444».

Situar al autor desde el punto de vista cronológico es fundamental, pues el visitante precisa una referencia temporal. El año de su nacimiento y muerte

son separados por un guión, tal vez entre paréntesis. Por ejemplo, en el caso de Bronzino «1503-1572», en el de Rubens «1577-1640», en el de Umberto Boccioni «1882-1916»... Ahora bien, es probable que se dude sobre la primera fecha, con lo cual se recurre a la «h.» –o sea, a la primera letra de hacia– (en inglés «about», por ejemplo, «Frans Hals about 1581-1666»; en francés «vers» y en alemán «um») o la «c.» –circa– («Cesare da Sesto c. 1477-1523»). Se puede perfilar estableciendo una más ceñida aproximación cronológica al emplear la barra («/»): «Jan Jansz, Treck 1605/6-1652», «Wolf Huber c. 1480/5-1553». También cabe la posibilidad de que se desconozca totalmente, por lo que aparece la palabra «activo», seguida de la fecha desde la cual se tiene noticias de su trabajo.

La fecha del fallecimiento también puede ser segura o aproximada. En algunos museos se especifica claramente el óbito, como la National Gallery de Londres: «Correggio active 1512; died 1534». Pero las noticias no son tan certeras muchas veces y se recurre a malabarismos cronológicos: «Ugolino di Nerio active 1317-27; died 1339 or 1349», «Jean VICTORS/ Amsterdam, 1620-Indes néerlandaises, 1676 ou après cette date» (Musée du Louvre). El vocablo «activo» surge para ubicar la producción de un artista en un ámbito en donde ha trabajado habitualmente. A él se recurre en el Kunsthistorisches Museum de Viena, de tal modo que Pieter Bruegel el Joven estuvo activo en Amberes y Bruselas y Durero en Nuremberg.

Pueden surgir los términos «antes» y «después», e incluso «o más tarde». Por ejemplo, Lorenzo Monaco nació antes de 1372 y murió en 1422 o más tarde (en la National Gallery londinense: «before 1372-1422 or later»). La interrogación aparece cuando se introduce la duda: «Masaccio 1401-1428?», «Masolino c. 1383-after 1432?».

El lugar de nacimiento y muerte también suele aparecer en la cartela, asociado a las fechas y usando el guión como signo de separación. Al referirse a Picasso, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se ofrece la siguiente información: «Málaga, 1881-Mougins, Francia, 1973». Sistema similar se maneja en el Musée du Louvre (con respecto a Ingres: Montauban, 1780-París, 1867), en el Museo Thyssen-Bornemisza... En el Prado no se emplea la coma para separar el lugar de la fecha (con respecto a Rembrandt: «Leyden 1606-Amsterdam 1669»). Es probable que el autor haya nacido y muerto en el mismo lugar con lo cual se evita su repetición, si bien en el Louvre no se simplifica («Utrech, 1566-Utrech, 1638» son los datos correspondientes a Joachim Wtewael). También se puede ofrecer una información más precisa al señalar no solamente el lugar sino el país: «Hanover, Germany, 1887-Ambleside, England, 1948», corresponde a Kurt Schwitters en la Philips Collection de Washington. En la Dulwich Picture Gallery de Inglaterra los lu-

gares de nacimiento y muerte se sitúan al principio y al final dejando que las fechas aparezcan juntas (Willem van de VELDE the Younger (Leiden 1633-1707 London).

Cuando se desconoce el preciso lugar de nacimiento se ofrece una información genérica, como por ejemplo «flamenco» para alguien nacido en tierras de Flandes. E incluso, sabiéndose, se adoptan términos de carácter nacional, como «Jakson Pollock/ American, 1912-1976» (Philadelphia Museum of Art), «David Smith 1906-1965/ born and worked USA» (Tate Modern), siendo más llamativo ante un pintor de gran repercusión como es Cézanne que se diga «nació y trabajó en Francia». Pero para la duda se recurre a la interrogación, como en el Louvre ante, por ejemplo, Gossaert («Maubeuge?, vers 1478-Middelburg, 1532»).

En el Musée national d'art modern (Pompidou) de París no se considera relevante dar datos sobre el lugar de nacimiento y muerte, pues tan sólo aparecen las fechas.

9.3.2. El título

En un museo monográfico, tal el Picasso de París, es obviamente la primera información que se ofrece, pero hay museos generales en los que ésta no corresponde al autor sino precisamente al título (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Se suele dar al principio (también en la National Gallery de Londres), después del nombre (Musée du Louvre, Rijksmuseum) o de otros datos personales (Kunsthistorisches de Viena), con una tipografía normal, diferenciada en cursiva (National Gallery y Dulwich Picture Gallery) o en negrita (Tate Britain de Londres, Kunsthistorisches), e incluso empleando ambas (Museo del Prado).

Se usan las mayúsculas (Museu de Arte Antiga de Lisboa; Musée Picasso) o las minúsculas (National Gallery de Londres, Louvre, Musée national d'art modern de París, Rijksmuseum, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), en carácter normal, en cursiva (Museo del Prado) o en negrita (Philadelphia Museum of Art). Las minúsculas aparecen en las cartelas de la Tate Britain, al igual que el nombre del autor.

En la National Gallery británica si el título está en cursiva, el nombre del autor aparece en negrita. Es posible que quede resaltado el título y no el autor quien, aunque esté en primer término puede aparecer en minúsculas, tal como se aprecia en la Courtauld Gallery de Londres («Paul Cézanne (1839-1906)/ MAN WITH A PIPE)» o esporádicamente en la Burrell Collection de Glasgow («CHURCH AT NOISY-LE-ROI: AUTUMN 1874/ by Alfred Sisley»).

Conviene que el título sea lo más claro posible sin extenderse en pormenores innecesarios. Ahora bien, hay obras que con el paso del tiempo han ido adquiriendo sobrenombres que se deben tener en cuenta. Cierta característica temática o formal, la identidad del propietario, la del donante, la procedencia, etc., son elementos que han influido en este sentido. Las diferentes Madonnas de Rafael constituyen un caso significativo. Una obra de gran tamaño como el *Retablo de todos los santos* de Durero (Viena, Kunsthistorisches Museum) también es conocido como el *Altar Landauer* debido a su donante, y así se especifica en la cartela correspondiente. En el Musée du Louvre ante un retrato se suele aportar información cronológica del personaje [«Jean II le Bon (1319-1364)»].

Es el momento en que se introduce otro idioma (como ocurre en el Thyssen-Bornemisza de Madrid, en castellano e inglés, y en la Tate Modern de Londres, en inglés y en francés), más de dos en algunos museos (Museu Picasso de Barcelona; Fundació Joan Miró de Barcelona), si bien ni la National Gallery de Londres, ni el Louvre de París, ni el Prado han optado por este recurso. El afianzamiento de la identidad cultural de las Comunidades Autónomas en España hace posible la aparición de más de dos lenguas para identificar una pieza.

9.3.3. La fecha, la firma

Normalmente la cartela que identifica la obra ofrece información sobre su fecha de ejecución. Se suele indicar después del título, tras una coma (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), un punto (Musée du Louvre) o en una línea aparte (Museo del Prado, Kunsthistorisches Museum de Viena). Puede ser precisa, por lo que se constata el año, y a veces incluso se afila más la fecha, ya sea con la estación («Printemps 1926» corresponde a *Guitarra*, obra de Picasso expuesta en el museo con su nombre de París) o con el mes e incluso el día, tal como vemos en obras del malagueño preparatorias para el *Guernica* (Reina Sofía) o en el museo parisino (así, un *Retrato de Marie-Thérèse* fue pintado el 6 de enero de 1937, especifica la cartela correspondiente). En la que identifica el *Guernica* también aparece una cronología ajustada después del lugar de realización: «París, 1 mayo-4 junio 1937».

Cuando no hay seguridad sobre la cronología se usa el término aproximadamente, simplificado, acompañado de la data («aprox. 1640»), si bien es más rápido y aséptico la inicial de hacia («h.») («about», «around», «vers», «um») seguida de la fecha hipotética («h. 1640»), aunque internacionalmente es aceptada su versión latina «circa» («c. 1640»), en minúsculas, pese a que en algún museo se emplea la opuesta, como en el Thyssen-Bornemisza.

También es posible que se sepa que la obra está realizada entre una fecha y otra, advirtiéndose con el riguroso guión («-») (tal ocurre en el Louvre), con la palabra «entre» o con la barra («hacia 1626/8», es la cronología del *Joven llevando una calavera*, de la National Gallery de Londres, y «Vers 1718-1719» es la dada para el *Pierrot* de Watteau conservado en el Louvre). Mayores dudas surgen al introducir términos ambiguos. «Antes de», «Después de», «Probablemente»: «Probably painted in about 1524» es la *Virgen de la canasta* de Correggio, y la *Salomé* de Cesare da Sesto está «Probably painted between 1510 and 1520», ambas en el mismo museo londinense.

A veces no se considera como un elemento digno de estar independizado la particularidad de que la obra esté firmada, sino que es una advertencia que se recoge en el comentario: «Painted in about 1896. Degas experimented with the pose of the two figures in a series of preparatory drawings. (...)», aparece en la cartela correspondiente a *Combing the Hair* en la National Gallery de Londres

Es interesante el sistema del Musée Picasso pues al lado de la fecha usualmente se informa del lugar donde la obra ha sido realizada («PAUL EN ARLEQUIN/ 1924, Paris»), y los hay que no obvian la ubicación de la fecha en los cuadros. Así, pueden leerse frases como «Firmada en el ángulo inferior derecha» o «Firmada en el escote de la virgen». Si la obra está firmada hay museos que dejan constancia de este hecho. Pero incluso la firma no es muy visible al estar situada en zonas nada convencionales, a veces camufladas: «Firmada en la base de la columna» es la frase que aparece entre los datos de *San Jerónimo*, obra de Juan Valdés Leal expuesta en el Museo del Prado; «Firmada junto al pie derecho de San Juan...» es la que acompaña a *La Virgen y el Niño adorados por san Luis, rey de Francia* pintada por Claudio Coello.

Cuando una obra está firmada y fechada –convencional garantía de autenticidad– suele ser advertido en la cartela («Signed and dated 1533», se especifica con respecto a *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven en la National Gallery de Londres). Algunos museos dejan constancia de las características de la firma. Así, en el referido museo ante *The Rose Wealth of June* de Henri Fantin-Latour se precisa «Signed: Fantin».

Como sabemos, los pintores no siempre firman de un modo convencional, pues los hay que emplean monogramas, tal Alberto Durero, Hans Baldung Grien, Juan Pantoja de la Cruz, Francisco de Zurbarán, Juan Valdés Leal... Conviene que al visitante se le advierta de este particular, especificando el lugar donde se halla la inscripción. También con monograma firmó Vermeer el cuadro con la representación de una *Joven mujer de pie ante un virginal*: «Signed, top left corner of the side of the virginal: IV Meer (IVM in monogram)».

Más compleja es la firma de pintores como Lucas Cranach el Viejo, mediante un dragón –símbolo que también emplea su hijo lo que ha conducido a erradas atribuciones–, elemento que no es pasado por alto tanto en la National Gallery de Londres («Signed with Cranach's dragon device», se especifica ante el cuadro de *Venus y Cupido*) como en el Prado.

«Pinxit» y «fecit» son términos que los pintores sobre todo durante el renacimiento empleaban para recalcar su autoría en una época de afirmación personal. «PETRUS. XPI. ME. FECIT. A°. 1446» corresponde a la firma de un cuadro de Petrus Christus conservado en la citada National Gallery, en cuya cartela se especifica las características de esta firma.

9.3.4. La técnica

Es una información que no suele ser silenciada en los museos formando parte de la típica ficha de una obra. Grandes centros como el Louvre de París evitan este dato, no así el Musée national d'art moderne ni el Picasso, en la misma ciudad, tampoco el Prado o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Ello es en parte comprensible dado que en los museos históricos las técnicas se sitúan entre el temple y el óleo sobre tabla o lienzo –un artista como Sebastiano del Piombo pinta sobre pizarra– mientras que en los contemporáneos es amplio el abanico, no solamente aparece la típica referencia al óleo sobre lienzo, sino que se trabaja también al acrílico y surge el «collage» en múltiples variantes mientras la técnica mixta es inabarcable. Si ya en las vanguardias históricas se emplean elementos naturales, materiales del entorno, objetos y productos de desecho, como vemos en obras cubistas (Picasso en particular), dadaístas, constructivistas y en el objeto surrealista especialmente (pensemos en los «ready-made» y en la estética «merz» de Schwitters), y abunda la «esculto-pintura», las tendencias plásticas a partir de los años cincuenta han abierto una brecha abrumadora en cuanto al uso de materiales como medio de expresión (Pop art, Land art, Nuevo realismo, etc.) llegando al dilatado mundo objetual de la «instalación». No es de extrañar que en un centro como el Pompidou obras de Arman, Cesar o Niki de Saint Phalle la referencia técnica que se especifica en la cartela sea la genérica de «Matériaux divers».

Cada vez hay mayor interés hacia los aspectos técnicos que atañen no solamente a la propia pieza sino a la problemática de su conservación y restauración. Los nuevos planes de estudios universitarios y los medios de comunicación, absorbidos a veces por llamativas noticias sobre la restauración de obras supuestamente intocables, han hecho que sea un tema que vaya adquiriendo relevancia para el visitante al museo.

La técnica aparece en cursiva en las cartelas de la Tate Britain (Londres). Suele figurar después de la cronología, seguidamente o en un párrafo aparte. Otros museos optan por mencionarla después del título, sin embargo en museos como la National Gallery de Londres aparece tras el nombre del autor. Se especifica el procedimiento y el soporte si se trata de un cuadro: «Óleo sobre tabla», «Temple sobre tabla», «Óleo y temple sobre tabla», «Óleo sobre lienzo», «Acrílico sobre lienzo», «Técnica mixta»... La información se presenta normalmente completa pero en determinados museos prima la simplificación: óleo sobre lienzo pasa a ser «ól./l».

La complejidad del arte contemporáneo hace que genéricamente se hable de «Técnica mixta» lo que no deja de ser inapropiado pues no da cuenta de los materiales empleados. A veces la situación es más compleja pues una obra realizada sobre un soporte se ha pasado a otro, como ocurre con algunos Rafael que pintados sobre madera fueron trasladados a lienzo en París después de ser llevados por las tropas napoleónicas. En el Museo del Prado se advierte este particular, como en la National Gallery londinense ante *Venus y Cupido* de Lucas Cranach el Viejo en cuya cartela se indica que está realizada al óleo sobre tabla transferida a un panel sintético.

9. 3.5. Las medidas

Es uno de los aspectos menos relevante por cuanto son apreciadas por el visitante (de hecho el Musée du Louvre no ofrece este dato), sin embargo se trata de una información ineludible en los catálogos. La obra se suele calibrar en centímetros (cm) y se emplea el signo «x», tal como apreciamos en el Museo del Prado (Tiziano, *Danae recibiendo la lluvia de oro,* 1,29 x 1,80). En los museos norteamericanos se acostumbra a ofrecer las dimensiones en pulgadas –«in» (inch)– y en centímetros (una pulgada equivale a 2,54 cm). Las tendencias desarrolladas desde mediados del siglo xx cuestionan las medidas convencionales de alto y ancho y los recientes comportamientos artísticos las pasan por alto.

9. 3.6. La procedencia

El museo puede ofrecer información sobre el origen de la obra. Se trata de una cuestión que va cobrando fuerza y parece que no basta que se recoja en inventarios y catálogos. Es habitual que en la cartela se especifique el lugar para donde fue realizada: iglesia, palacio, etc. Sobre todo desde el impresionismo

aparece el cliente anónimo y el artista suele trabajar para el mercado. No obstante, no deja de ser interesante que se llegue a mencionar el nombre del marchante –alguno muy vinculado al artista–como indicio de la categoría de la obra.

Ante obras que forman parte de un conjunto disperso también se deberían dar noticias de la identidad y de la ubicación del resto de las piezas que se conservan repartidas por otros centros. Así, se podrían ampliar los datos que el Museo del Prado ofrece acerca de la *Visión de san Pedro Nolasco* y la *Aparición de san Pedro a san Pedro Nolasco*, obras de Zurbarán procedentes del ciclo de pinturas para la Merced Calzada sevillana pues otras están repartidas por varios lugares del mundo.

Las pinturas que proceden del Museo Nacional de la Trinidad, integrado al Prado en la década de los setenta del siglo XIX, se exponen en la referida pinacoteca con esta indicación, originarias de conventos cerrados con motivo de las desamortizaciones si bien no todas son de carácter religioso pues entre las pinturas de Goya hay retratos y bodegones identificados con la «T».

Cuando la obra procede de una colección histórica debería constar esta circunstancia en su comentario. El «pedigree» no es una cuestión baladí pues informa del interés de la pieza, de la valoración del artista, del gusto del momento...

9.3.7. Formas de ingreso

Compra, donación, dación, depósito, son fórmulas mediante las cuales han ido ingresando las obras en un museo, cuando no se trata de piezas procedentes de las colecciones reales o integradas a los fondos por decisiones ministeriales. Los museos europeos han sido reacios a ofrecer este tipo de datos, sin embargo en los últimos años parece que es una información pertinente, de la cual los norteamericanos brindan abundante repertorio. Ciertos museos históricos mencionan la colección a la que perteneció la obra, como vemos en el Louvre con la ristra de reyes, donde incluso se indica el año de compra (por ejemplo, *El juicio de Salomón* de Valentin de Boulogne procede de la colección de Luis XIV, adquirido a los herederos del cardenal Mazarino en 1661).

Si se trata de una compra se llega a especificar el lugar de adquisición y el año, así como, si viene al caso, la institución, empresa o particular que la ha hecho posible. En los museos americanos suele aparecer el nombre del benefactor, de referencia obligada siempre que se reproduzca la obra. En ellos gran número de piezas son donaciones en recuerdo de un ser querido, circunstancia que no es obviada en la cartela. La dación es un sistema de adquisición que está cobrando cierta relevancia en los museos nacionales a donde suelen ir destinadas las obras de arte que ingresan como forma de pago de impuestos.

9.3.8. Marcas

Letras y emblemas suelen aparecer en los anversos de los cuadros para denotar la colección a la que han pertenecido. En el Museo del Prado la «T» junto al número de inventario implica que la obra procede del Museo Nacional de la Trinidad a donde fueron a parar pinturas producto de las desamortizaciones.

La flor de lis pintada en un extremo inferior del cuadro es testimonio de que formó parte de la colección de la reina Isabel de Farnesio, de la que se levantó un inventario en 1746 en el palacio de La Granja. En el Prado en la cartela se constata este particular en obras de Ribera y Murillo (*Los niños de la concha, El Buen Pastor*), pero también ese elemento vegetal aparece en la *Sagrada Familia del papagayo* debida a Salviati. Una «X» en los cuadros pintados por Goya advierte que forman parte del inventario levantado en 1812 con motivo de la repartición de bienes realizada por Goya y su hijo Javier tras la muerte de su mujer, Josefa Bayeu. Así, «X 23» aparece en *Las viejas* o *El tiempo* del Palais des Beaux-Arts de Lille.

9.3.9. Número de inventario

La identificación de las piezas es uno de los aspectos consustanciales al coleccionismo, ligada a la costumbre de levantar asientos de bienes. El inventario es un documento importante en el que se registran las piezas de la colección. Se trata de un material de trabajo asociado originariamente a las colecciones privadas. Con motivo del fallecimiento del propietario también se redactan actas de este tipo. Hay obras que se han destruido, perdido o dispersado de las que no obstante se logran datos a través de esta fuente. No siempre se ofrece la misma información, pero ésta siempre es concreta y somera, apareciendo la referencia al título, al autor y a las medidas, aunque es probable que la atribución varíe. En los inventarios testamentarios, así el del rey Carlos II (1701-1703) y otros similares, se da la tasación del bien. El inventario es manuscrito y está reducido al ámbito interno, sin embargo algunos incluso pueden tener ilustraciones. Los fondos de un museo pueden contar con varios inventarios y una misma obra estar inventariada más de una vez, mientras que hay colecciones específicas con sus propios inventarios (como el legado Fernández Durán en el Museo del Prado).

En el museo generalmente cada obra está identificada con un número. Fue habitual que lo llevara encima. Se ha indicado que en el ejemplar de *La galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas*, de David Teniers el Joven conservado en los Musées Royaux de Beaux-Arts de dicha ciudad, se apre-

cia en ciertos marcos de los cuadros números de inventario, mientras él, como conservador, y el archiduque y sus amistades giran en torno al cuaderno donde aparece el listado de las pinturas. En las páginas ilustradas del inventario de la colección pictórica instalada en el Stallburg de Viena, debidas a Ferdinand Storffer (1720, 1730, 1733), se detectan los números en la parte inferior de los marcos. Una cifra, después del autor, aparece claramente en el marco de los cuadros de la sala de los italianos en la galería de Düsseldorf, instalada en 1756, según un grabado de la época.

Lo usual es dejar constancia del número en el anverso, en la zona inferior derecha o en la izquierda, también se aprecia en el reverso e incluso en el bastidor. Suele resaltar por el color de la pintura con que se inscribe o/y por el tamaño de la numeración. Es interesante apreciar que a menudo se ha podido rastrear la procedencia de una pieza por estas características. Ya hemos indicado que es probable que tenga más de un número al pasar por diversas colecciones, o bien porque a su ingreso en el museo se le ha concedido otro para ajustarla a la dinámica interna.

El número puede estar acompañado de una letra, según la norma que se haya establecido en el museo. En los anversos de tablas y lienzos del Museo del Prado, y de otros españoles y colecciones foráneas, la «T» seguida de una cifra implica que es una obra procedente del Museo Nacional de la Trinidad cuyos fondos ingresaron en el referido museo en la década de los setenta del siglo XIX. A pesar de que se trata de un documento interno, muchos museos no dudan en dejar constancia en la cartela del número del inventario precedido de la abreviatura o sin ella («nº inv» o «Inv.»).

Se trata de una información que aparece al inicio (Museu de Arte Antiga de Lisboa, Fundació Joan Miró de Barcelona) o más comúnmente al final: «NG 4865» (*La coiffure* de Degas en National Gallery de Londres), «T00729» (*La danza* de Picasso en la Tate Modern).

9.4. Oferta de reproducciones y guías sonoras

Uno de los aspectos ligados al turismo cultural de masas es la posibilidad de adquirir reproducciones de obras por las cuales el visitante se haya interesado. La postal es una de ellas. En la Tate Britain si está disponible («Postcard Avaible») es indicado en la cartela de la obra en cuestión.

Ya sea en la cartela, en la vitrina o en otra zona visible, es probable que se anuncie que la obra es comentada en el dispositivo de audición que el museo tiene a disposición del visitante. En el Louvre unos auriculares cerrando un cuadrado es el logotipo empleado, objeto también visible en el Mauritshuis, en el

Rijksmuseum y en el Kunsthistorisches de Viena, junto al número que identifica la obra en el dispositivo sonoro. Más llamativo es el sistema del Museo de Vincent van Gogh puesto que en la parte inferior de la cartela aparece una reproducción esquemática de la audioguía acompañada de una mano. Esta oferta está siendo empleada cada vez con más frecuencia por los museos lo cual permite reducir el formato de las cartelas y simplificar la información, así como evitar aglomeraciones en torno a las mismas. El Audio Tour del Rijksmuseum se ofrece en varias lenguas (holandés, inglés, francés y alemán). La palabra va en detrimento de la lectura. El visitante requiere la audioguía al ser un medio más práctico que el de la cartela: le permite mayor movilidad y le resulta menos agotador que la lectura de textos que a menudo son de una extensión considerable. Como contrapunto hay que indicar que no deja de ser un elemento que condiciona al visitante no solamente a través del comentario sino de la selección de las obras.

Bibliografía

Alonso Fernández, L.; García Fernández, I., *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*, Madrid, Alianza, 1999.

Bou, E., *Pintura en el aire. Arte y literatura en la modernidad*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

Brawne, M., *The museum interior: temporary and permanent display techniques*, Londres, Thames and Hudson-Nueva York, Nueva York Architectural Bk. Publ. Co., 1982.

Belcher, M., *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo* (1991), Gijón, Trea, 1994.

David Teniers, Jan Brueguel y los gabinetes de pinturas, cat. exp. a cargo de M. Díaz Padrón y M. Royo-Villanova, Madrid, Museo del Prado, 1992.

Dean, D., *Museum exhibition: Theory and Practice*, Londres-Nueva York, Routledge, 1994.

Greenberg, R. (ed.)., *Thinking about Exhibitions*, Londres-Nueva York, Routledge, 1996.

Hernández Hernández, F., *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1994.

Hernández Hernández, F., *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea, 1998.

Klein, L., *Exhibitions: Planning and Design*, Nueva York, Madison Square Press, 1986.

León, A., *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1986 (3ª ed.).

Madrazo, M. de, *Historia del Museo del Prado (1818-1868)*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores (Relaciones Culturales), 1945.

Rico, J. C., *Los espacios expositivos. Museos, arquitectura, arte*, Madrid, Silex, 1994.

Rouard-Snowman, M., *Museum graphics*, Londres, Thames and Hudson, 1992.

Temporary and Travelling Exhibitions, «Museums and Monuments», X, París, UNESCO, 1963.

10.1. The Mall (Washington)

El Mall es una amplia extensión de terreno definida por la Constitution Avenue y la Independence Avenue, así como por las calles 14th y 3th, teniendo en su interior las Madison Drive y Jefferson Drive paralelas a dichas avenidas. Se trata de un espacio alegórico de la identidad del ciudadano americano, un rectángulo cerrado por sus lados menores por el Capitolio –con su cúpula levantada como estandarte de la democracia a mediados del siglo XIX–, donde está representado el pueblo, y por el monumento a Washington, obelisco de mármol erigido en la segunda mitad en homenaje al heroico líder de la independencia. Organismos oficiales jalonan la Avenida de la Constitución: Departament of Commerce, Justice Departament, National Archives, U.S. Courthouse, Departament of Labor... Pero el americano también se encuentra con la historia en el espléndido conjunto de museos que se alinean a ambos lados del Mall, zona para el encuentro, la reivindicación social y política y celebraciones de todo tipo.

La mayoría de los museos se engloban en la denominada Smithsonian Institution. James Lewis Macie, llamado Smithson, fue un químico británico muerto en Génova en 1829, al que se le deben estudios mineralógicos. En 1826 legó a Estados Unidos de América 120.000 libras esterlinas para la fundación de una sociedad destinada a divulgar los logros humanos. En 1846 John Quin convenció al Congreso para que aceptara tal donación. La Smithsonian Institution, con un presupuesto anual de alrededor de 400 millones de dólares, la conforman quince museos y un zoológico.

The Castle (Centro de información y oficinas administrativas) simboliza el complejo de la Smithsonian, siendo el edificio más antiguo. Situado junto a Jefferson Drive y la calle 10th fue diseñado por James Renwick, Jr. y construido con la peculiar piedra rojiza Séneca, con un lenguaje a lo normando del siglo XII, estructura que se terminó en 1855.

Nueve museos y galerías de la institución están situados en el Mall, entre el monumento de Washington y el Capitolio. Se distribuyen a ambos lados del emblemático rectángulo: African Art Museum, Air & Space Museum, American Art Museum, American History Museum, Arthur M. Sackler Gallery, Arts & Industries Building, Freer Gallery of Art, Hirshhorn Museum &

Sculpture Garden, National Portrait Gallery, Natural History Museum, Postal Museum.

Entre la Ave Independence y la Jefferson Drive, junto a la calle 12 th, se emplaza la **Freer Gallery of Art**. Fue el primer museo de arte de la institución, abierto al público en 1923. Se trata de una colección ligada a Charles Lang Freer, nacido en Nueva York en 1856 y muerto en 1919. En 1880 se estableció en Detroit (Michigan) donde logró una considerable fortuna en la construcción de coches de ferrocarril. Aquí Wilson Eyre diseñó para el industrial una mansión en 1890, uno de sus trabajos más relevante que aún se conserva con pocas alteraciones. Contrariado con la política del museo de arte de la ciudad (ahora el Institute of Arts) decidió donar su colección a la Smithsonian. En un principio se interesó por la adquisición de arte americano –del siglo XIX y comienzos del siguiente– pero la limitaría al trabajo de algunos artistas relevantes (Abbott Thayer, Thomas Dewing, Dwight Tryon), concentrándose especialmente en James McNeill Whistler (1834-1903), del cual conserva la más vasta colección del mundo, junto con la Hunterian Art Gallery de Glasgow. Freer mantuvo una estrecha amistad con Whistler, americano expatriado que no sólo influyó en su gusto sino que le animó a recorrer China y Japón a la búsqueda de obras únicas. Freer hizo cuatro viajes a Asia, comenzando a coleccionar testimonios procedentes de esta parte del mundo en 1887, con tal énfasis que logra una colección representativa de varias culturas. Convencido de que debían tener como finalidad «the promotion of high ideals of beauty» las ofreció al gobierno norteamericano en 1904, bajo los auspicios de la Smithsonian Institution, y destinó fondos para la construcción de un museo en Washington, D.C. En 1906 después de negociaciones y de la intervención del presidente Roosevelt, la institución aceptó la donación, que Freer enriqueció hasta su muerte pues del inventario inicial de 2.500 objetos llegó casi a cuadruplicarlo en 1919. Pero él también permitió que se incorporaran futuras adquisiciones, que se introducen en áreas que su fundador no había previsto.

Como parte de la donación, Freer dispuso un millón de dólares para la construcción de un museo que albergaría su colección de arte asiático y americano. Él seleccionó al arquitecto Charles Adams Platt, quien lo diseñó en 1913 –estaba prácticamente acabado, en granito y mármol, a la muerte del fundador– con su colaboración, optando finalmente por un diseño a lo palacio renacentista, con un una arquería en la entrada y un patio en el interior, de mayor simplicidad que el estilo English Tudor que había pensado en un comienzo con motivo de una visita a Inglaterra en 1909. El diseño del museo refleja la creencia de Freer de que el arte podría ser realzado por «lack of confusion, sympathetic surroundings, and perfect opportunity to observe or study the exhibits in a proper way». El recorrido por las salas es diáfano y armonio-

so, con una presentación exquisita de las piezas introducidas en vitrinas en donde amplios textos, reconstrucciones y fotografías insisten en el carácter didáctico de la institución museística. En el entramado ortogonal de las salas, destaca la Peacock Room, un «dining room» diseñado por el arquitecto Thomas Jeckyll con el cuadro de Whistler, *The Princess from the Land of Porcelain*, ocupando un lugar de honor. Este conjunto estaba en la mansión londinense de Frederick R. Leyland pero Freer adquirió primero el cuadro y en 1904 la Peacock Room que instaló en su residencia de Detroit, siendo transportada después de su muerte a Washington, D. C.

La **Sackler Gallery of Asian Art** se sitúa en la Ave Independence, entre las calles 12th y 10th, y alberga una colección donada por Arthur Mitchell Sackler, famoso psiquiatra y editor nacido en 1913. El interés por las humanidades, el arte y las ciencias guió sus actividades filantrópicas, siendo fiel a la frase por él acuñada: «Art and science are two sides of the same coin». Sackler comenzó a coleccionar en 1950 y fue adquiriendo significativas piezas chinas de bronce, jades y esculturas, junto con otras del sur y del oeste asiático. En 1982 entregó a la Smithsonian su colección junto con fondos para la construcción del museo, el cual se abrió en 1987, año de su muerte, ampliado con otras importantes adquisiciones incluyendo la Vever Collection.

La Freer Gallery of Art y la Arthur M. Sackler Gallery, ambas dedicadas al arte asiático, están comunicadas entre sí por un corredor interior.

El **National Museum of African Art** se sitúa en la Ave Independence, junto a la calle 10th, siendo su apertura en 1987 con una importante colección de arte africano, magníficas piezas procedentes de la zona sub-sahariana (Nigeria, Benin, Mali, Congo) y del norte, así como otras contemporáneas originarias de todo el continente. Es el único museo nacional consagrado al arte africano.

El **Arts & Industries Building** se halla entre la Jefferson Drive y la calle 9th. Surge cuando en 1876 la Centennial Exhibition se clausuró en Filadelfia y la mayoría de los expositores decidieron donar sus piezas al gobierno federal antes de llevarlas consigo. El Congreso dispuso 250.000 dólares para construir un edificio que las albergara. El resultado fue el National Museum, actualmente conocido con el nombre ya citado, inaugurado en 1881.

The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden se sitúa en la Ave Independence, entre las calles 9th y 7th, por debajo de la Jefferson Drive, y cuenta con una importante colección de arte contemporáneo, lugar donde también se celebran exposiciones temporales de las recientes tendencias. Joseph Hirhhorn (1899-1981) contaba con seis años cuando llegó a los Estados Unidos como emigrante letonio, y llegó a adquirir prosperidad económica con el negocio de minas de uranio. Unas 4.000 pinturas (Picasso, Dalí, Tanguy, Magritte, Hopper, O'Keeffe, Pollock, Willem de Kooning, Warhol, Stella...) y 2.000 es-

culturas (Degas, Rodin, Matisse, Picasso, Lipchitz...) fueron por él donadas a la nación. Su colección se basa fundamentalmente en el siglo XX pero se inicia en el anterior. Así, Rodin, con *Los burgueses de Calais*, grupo situado en el jardín, da paso a la escultura contemporánea. Este museo está abierto desde 1974, y es ampliado continuamente con adquisiciones y donaciones. El complejo fue diseñado por el arquitecto Gordon Bunshaft, una interesante estructura circular. El Sculpture Garden –espacio para la escultura al aire libre– corresponde a 1981 y la explanada a 1993 facilitando la accesibilidad e incrementando el espacio para la escultura.

Se considera que la institución museística más visitada del mundo es el **National Air & Space Museum**, entre la Jefferson Drive y la Ave Independence, frente a la calle 6th, abierto en 1976, aunque se trata de una colección comenzada en 1861, con piezas tan relevantes de los pioneros como el avión que los hermanos Wright emplearon en Kitty Hawk, North Carolina, en 1903, el Sprit of St Louis en el que Charles Lindbergh hizo el primer vuelo en solitario cruzando el Atlántico desde Nueva York hasta París, en 1927, el Voyager, el Apollo 11 con el que el hombre llegó por primera vez a la luna, en 1969,... Se trata de un museo en que el ciudadano americano capta el poderío económico y científico de la nación sintiéndose capaz de vencer barreras y de llegar a lugares ignotos.

Al otro lado del Mall, entre la Ave Constitution y Madison Drive, y las calles 14th y 12th, se emplaza el **National Museum of American History**, donde los americanos encuentran sus raíces científicas, técnicas y culturales y su actualidad a través de gran cantidad de piezas de variada naturaleza.

El **National Museum of Natural History** se emplaza en un edificio situado entre la Constitution Avenue y la Madison Drive, en línea con la calle 10th. Una colección propia de las ciencias naturales, animales, piedras, fósiles, momias...

No forma parte de la Smithsonian Institution la **National Gallery of Art**, entre la Constitution Avenue y la Jefferson Drive, cerrada por las calles 7th y 4th. Su origen está en la colección de Andrew Mellon, que fuera secretario del Tesoro entre 1921 y 1932. Fallecido en 1937 donó a su país su extraordinaria colección de pintura y escultura, instalada en un edificio clasicista debido a John Russell Pope, el primero levantado en el Mall totalmente en mármol, inaugurada en 1941 (West Building). La colección fue creciendo gracias a otras donaciones importantes, como la de Samuel Kress, la de Widener y la de Chester Dale, pero también con los de los propios hijos del fundador, Paul y Ailsa, ampliándose año tras año. Mellon dispuso un terreno por si en el futuro el museo debía ampliarse, lo cual ha ocurrido. El East Wing –entre la Constitution Avenue y la Pennsylvania Avenue que se dirige hacia el Capitolio, y las calles

4th y 3th– lo proyectó I. M. Pei & Partners entre 1968 y 1971, construyéndose entre la última fecha y 1978, verdadero hito en el marco de las ampliaciones museísticas al conectar bajo tierra con el viejo edificio. También se eligió en esta ocasión el mármol como material constructivo.

10.2. La reordenación de las colecciones en Berlín

El ministro Friedrich Anton baron von Heinitz, que había sido nombrado en 1786 cabeza de la Academia de las artes de Berlín, consideró una prioridad la reforma de la institución al tiempo que se juzgaba que las colecciones del rey debían transformarse en «tesoros para el uso público». El arqueólogo y académico Aloys Ludwig Hirt (1759-1837), con motivo del cincuenta y tres cumpleaños de Friedrich Wilhelm II sugirió en 1797 ante la referida institución la necesidad de un museo de arte en una disertación titulada *Sobre los Tesoros Artísticos de la Casa Real Prusiana*. En un *Memorandum* del año siguiente insistió en la misma idea, aunque se concebía el museo principalmente como una institución pedagógica. Era la época en que se consideraba que los bienes atesorados en castillos, palacios y residencias reales debían hacerse públicos.

La invasión francesa desembocaría en la creación de un museo. En 1806 el consejero artístico de Napoleón, Dominique-Vivant Denon, tomó la cuadriga de la puerta de Brandenburgo, así como 116 pinturas, 204 estatuas, bustos y relieves en mármol, bronces, unas 500 gemas y gran cantidad de monedas, lo cual fue trasladado a París. En 1810 el científico Wilhelm von Humboldt sugirió la presentación de los trabajos de arte que no habían sido expoliados en el ala oeste de la recién fundada universidad junto a la Unter der Linden, abriendo el debate sobre la necesidad de un museo. Christian von Mechel (1737-1817), quien había reorganizado la galería del Belvedere en Viena, fue comisionado para formar un inventario de las colecciones de arte. En febrero de 1812 se registran 2.244 pinturas, 80 estatuas, 244 bustos y 29 vasos. Tras la caída de Napoleón una comisión en la que se encontraba Humboldt se desplazó a París a fin de reclamar los bienes que habían sido saqueados de Prusia, los cuales retornaron en 1815 exhibiéndose en la Academia de las Artes. Tan sólo una obra no procedía de las colecciones reales, el tríptico del *Último Juicio* de Hans Memling, procedente de la iglesia de la catedral de Danzig a donde fue restituido al año siguiente después de haber sido confiscado por el ejército francés en 1807. Fue enorme el entusiasmo que esta obra maestra despertó lo cual originó una atención especial hacia el arte germánico antiguo y en general hacia los primitivos flamencos. Tras el retorno de parte del patrimonio nacional Hirt escribiría que los tesoros «nunca deberían separarse en el futuro,

junto con una selección de otras pinturas de las colecciones reales y con numerosos trabajos de la Antigüedad, todo en un conjunto, según el ejemplo de otras ciudades».

El Altes Museum fue proyectado por Karl Friedrich Schinkel y construido entre 1823 y 1829. Se inauguró con un «Antiquarium» (unas 12.000 gemas y camafeos de la colección del barón Philipp von Stosch adquirida en 1764 por el rey Federico el Grande y piezas relacionadas con la arqueología, actualmente en su mayoría en el Pergamonmuseum) en la parte baja y en el piso superior se instalaron colecciones de arte medieval y renacentista (Gemäldegalerie), un gabinete de grabados y testimonios etnográficos procedentes del antiguo tesoro o gabinete de curiosidades de los Hohenzollern. La práctica totalidad de la colección de antigüedades procedía de los palacios reales, aunque entonces era reducida y sin excesiva calidad (Kunstkammer de Federico Guillermo y pintura italiana del siglo XVIII y flamencos del barroco correspondientes a los bienes de Federico el Grande). Cuando el museo se abrió en 1830 con ocasión del sesenta aniversario del rey Friedrich Wilhelm III lo hizo con un total de 1.198 cuadros. A diferencia de la Alte Pinakothek de Munich o de la Gemäldegalerie de Dresde, la de Berlín no se cimentó en las colecciones reales. Tuvo otras procedencias, con el suplemento de unos 348 pinturas de los palacios reales. Unas 850 habían sido compradas en los años previos a la apertura. En 1815 el rey adquirió la colección del marqués Vincenzo Giustiniani –unas 157 pinturas– al anticuario parisino Bonnemaison. Se presentaron primero en la Academia junto con el saqueo y después estuvieron expuestas en la universidad hasta 1827. Esta colección consistía fundamentalmente en trabajos del barroco italiano, incluyendo el famoso cuadro de Caravaggio con la representación de *Cupido victorioso*.

A fin de conseguir una buena muestra de pintura de los viejos maestros alemanes y holandeses, Schinkel se puso en contacto con sus amigos, los hermanos Boisserée (Johann Sulpice Melchior Dominikus –1783/1854– y Melchior Hermann Joseph Georg –1786/1851), quienes habían formado una magnífica colección de arte, si bien sería adquirida por Munich para su museo de arte. Sin embargo en 1821 se logró la del hombre de negocios Edward Solly, en torno a 3.000 pinturas, con obras maestras de los primitivos flamencos (*Adoración del cordero místico* de los Van Eyck, *Retrato de jovencita* de Petrus Christus, etc.), aunque con un buen número de obras italianas de los siglos XV y XVI (la denominada *Madonna Solly* de Rafael, entre éstas). Fueron escogidas 677 pinturas para enriquecer el Altes Museum, labor de la que se responsabilizó Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), quien trabajó como ayudante de Aloys L. Hirt a comienzos de 1823, había sido miembro de la comisión de selección años más tarde y por entonces era el primer director del museo.

Un grupo de treinta y nueve obras italianas de los siglos XIV al XVI fueron adquiridas para la Gemäldegalerie por el historiador del arte Carl Friedrich von Rumohr durante su estancia en Italia. La pinacoteca berlinesa estuvo durante estas décadas en clara competencia con Londres y París a fin de lograr las mejores obras e incluso colecciones en bloque. En la época de Friedrich Wilhelm IV, siempre interesados por el arte italiano, Waagen viajó por Italia a comienzos de 1841 durante un año y llegó a obtener unas 100 pinturas y dibujos así como esculturas renacentistas preparando el camino para la compra del tondo *María con el Niño y san Juan Bautista* («Madonna Terranuova») pintado por Rafael el cual ingresa en 1854, la obra más cara conseguida por el museo hasta el momento. Preocupados también por hacerse con primitivos flamencos, en una clara revalorización, en 1851 se adquirió el altar de San Juan Bautista de Rogier van der Weyden en una de las subastas más notables del siglo, la venta de la colección del rey holandés Guillermo II de Orange. También la Gemäldegalerie estará presente en la de Schönborn de Pommersfelden en París (1867) y en la de Barthold Suermondt (1874) con la que ingresan piezas de extraordinaria calidad (Jan van Eyck, Frans Hals, etc.).

Las pinturas se presentaban obedeciendo criterios estéticos, pero se había establecido la necesidad de mostrarlas por escuelas y siguiendo un orden cronológico. El grabador suizo y anticuario Christian von Mechel había sido el primero en emplear este sistema en el Belvedere de Viena, clasificación que era puesta en práctica en el entonces denominado Musée Napoleon de París. Gustav Friedrich Waagen optó por tres grupos: la italiana, la de los Países Bajos y la alemana, y lo que consideró «Antigüedades y curiosidades artístico-históricas» (pinturas góticas alemanas e italianas) fueron alojadas en dos pequeñas salas que no estaban abiertas al público. En el ala oeste se situaba la pintura de los Países Bajos y en el lado opuesto la italiana. Los espacios expositivos giran en torno al edificio, iluminados por las ventanas, teniendo cada gabinete de las alas oeste y este un foco de luz en correspondencia. Se debe a Julius Meyer (1830-1893), nuevo director de la Gemäldegalerie desde 1872, la formación de gabinetes trapezoidales con muros en diagonal tanto en el testero oriental como en el occidental, tal como se constata en un esquema posterior a 1884. Según éste, la parte de la derecha del ala norte estaba ocupada por Alemania y los Países Bajos: la primera sala se destinaba a pintura de los siglos XIII al XVI, a continuación venía la flamenca desde el XV al XVII, que se ponía en contacto con tres gabinetes con pintura del norte del XV al XVI. Una mínima parte del ala opuesta continuaba dedicándose al renacimiento, pero los gabinetes, el corredor y el cierre, por la derecha, estaban destinados a la pintura holandesa y flamenca del XVII. En la zona norte, a la izquierda se inicia el recorrido con la pintura florentina y de la Umbría del siglo XV, seguida por otra sala de

pintura italiana del mismo siglo, en contacto con una alargada dedicada a escuelas italianas, sin especificar, de los siglos XIV y XV. El ala este comienza con la pintura italiana del XVI, seguida por dos gabinetes con el mismo contenido. Escuelas italianas y francesas del XVII y XVIII aparecían en el siguiente gabinete, cerrando la pintura veneciana de los siglos XVI al XVIII. Al XVI-XVII estaba consagrado el estrecho corredor, con representación pictórica de Italia, España y Francia, que repetían, del XVII al XVIII, en el espacio que cierra el edificio, por la fachada.

Un grabado de hacia 1884, a partir de un dibujo de Ernst Henseler, muestra la sala donde se presentaban los flamencos, como Rubens, y artistas holandeses (Rembrandt, entre ellos), con los cuadros colocados unos juntos a otros, casi rozando sus marcos en una confusión temática: retratos junto a paisajes y mitologías.

El Altes Museum se unió mediante un puente con el Neues Museum, que levantara Friedrich August Stüler entre 1843 y 1855 dada la amplitud de las colecciones estatales, donde se recogieron colecciones etnográficas (fondos del que será Museum für Völkerkunde) y de antigüedades nórdicas (piezas del futuro Museum für Vor-und Frühgeschichte). También aquí se instaló la extraordinaria colección de arte egipcio, después de la Segunda Guerra Mundial dividida entre el Bode-Museum y el Ägyptisches Museum inaugurado en 1962 (Charlottenburg). Fue enteramente destruido en 1944 procediéndose a su reconstrucción en los años ochenta.

En 1876 se inaugura la Nationalgalerie destinada al arte contemporáneo, un edificio construido cerca del Altes Museum sobre planos de Johann Heinrich Strack. Sus fondos se cimentaron en la donación hecha por el cónsul Joachin H. W. Wagener al rey Guillermo I, con unos 262 cuadros enriquecida rápida y paulatinamente con adquisiciones del romanticismo y del momento siendo fundamental el impulso dado por Ludwig Justi, su director, con obras de los comienzos del siglo XX. Muchas serían destruidas tras su consideración de «arte degenerado».

El Museo de arte decorativo –Kunstgewerbemuseum– se instaló en un edificio construido entre 1877 y1781 en Prinz Albertstrasse.

En 1897 se fundó una organización denominada Asociación del Kaiser-Friedrich-Museum, la cual compró numerosas obras de arte que enriquecieron el patrimonio museístico de Berlín, siempre citadas con esta referencia al no perder la propiedad sobre ellas. En 1904 se abrió el Kaiser-Friedrich-Museum, concebido por Wilhelm von Bode (1845-1929) con pretensiones de palacio, entre pseudo-renacentista y pseudo-barroco, diseñado por Ernst Eberhard von Ihne y erigido desde 1897. Ello implicó que el Altes se convirtiera en un museo de arte antiguo, pasando la Gemäldegalerie a ser una de las secciones capitales del

Kaiser aunque parte se instaló en 1930 en el Pergamon-museum. En el Bode estaba instalada la colección de esculturas (Skulpturen Sammlung) y también el Münzkabinett (gabinete numismático). Hay que tener en cuenta que su grupo de esculturas no alemanas constituía una de sus ofertas significativas (colección repartida con el Dahlem).

Historiador del arte y coleccionista, Bode llevó la dirección del museo entre 1890 y 1914. Como director de la institución y después en su condición de director general de los museos desde comienzos de 1905 hasta 1920 ejerció un papel destacado en la organización y dinámica de los museos así como en su enriquecimiento, recibiendo el calificativo de «Bismarck de los museos». A través de sus viajes por Europa entra en contacto con anticuarios y coleccionistas privados consiguiendo piezas raras y de calidad. También destaca como autor de *La obra de Rembrandt* (1897-1905) y *Frans Hals y su escuela* (1914), además de otros estudios sobre pintura holandesa y escultura italiana. En 1958 el Kaiser pasó a denominarse Bode-Museum en su homenaje

Wilhelm von Bode reorganizó las colecciones y se crearon nuevos museos. Un grupo de éstas gira entorno al Museumforum construido por Alfred Messel entre 1912 y 1930: en el centro de una U invertida se halla el Pergamon-museum (centrado por la sala de Pérgamo con su altar), en el ala izquierda se conserva escultura y cerámica griegas y arte romano (Antikensammlung) mientras que en la derecha las colecciones de Oriente Próximo (Vorderasiatisches Museum).

Surge una acrópolis del arte, el Museumsinsel (Isla de los Museos): un conjunto de museos situados en la punta N.-O. de Cölln («colina rodeada de pantanos y de agua»). En el curso de los trabajos de fortificación de Berlín en la segunda mitad del siglo XVII, la isla se hallaba dividida por un foso a la altura del actual Altes Museum el cual fue cegado por Schinkel para su construcción. Al mismo tiempo el Küpfergraben, brazo izquierdo del Spree, se hizo navegable. Varios son los museos que conforman este complejo ya mencionados: Altes Museum, Alte Nationalgalerie, Neus Museum, Pergamon-museum, Bode-Museum.

Con motivo de la Segunda Guerra Mundial los museos se cerraron en 1939. Las antigüedades y las pinturas del Kaiser-Friedrich-Museum fueron transportadas al National Mint en Molkenmarkt y más tarde al Flak bunker en el barrio del Zoo y al distrito de Friedrichshain. El traslado de obras de arte para asegurarlas fuera de Berlín comenzó únicamente en las últimas semanas de la guerra. Entre marzo y abril de 1945 más de mil fueron conducidas a diferentes emplazamientos que quedarían en las zonas ocupadas por americanos e ingleses, muchas a la mina de sal Kaiserroda-Merkers, en Turingia. Los americanos las amontonaron en el Central Art Collecting Point, en Wiesbaden, y se

expuso una selección en una muestra celebrada en Washington a fines del verano. Pero no todo el patrimonio pictórico berlinés se encontraba fuera de la ciudad, una parte (obras de los siglos XIX y XX) estaba resguardada en el sótano del Pergamon-museum, y otra en el Flakbunker que sufrió un incendio en mayo del último año del conflicto. Muchas piezas de diferente naturaleza fueron expoliadas por las tropas soviéticas. En 1958 parte del saqueo retornaría a lo que fue República de la Alemania Democrática, exhibiéndose en el Kaiser, ya denominado Bode-Museum. El ochenta por ciento de las obras sobre papel estuvieron protegidas en la zona oeste de la ciudad, el resto, que había quedado al otro lado, fue restituido por los sovieticos y se instaló en el Altes Museum.

La colección más importante de pintura había quedado en la zona oeste, mientras que en el Berlín este aproximadamente 1.000 cuadros sobrevivieron a la guerra. Después de su exposición en Estados Unidos, las 202 pinturas retornaron en 1948 y se instalaron provisionalmente en un edificio construido por etapas entre 1914 y 1921, y de 1960 a 1970, el Museum Dahlem. La Gemäldegalerie constituía el plato fuerte de lo que era realmente un complejo de colecciones: el Kupferstichkabinett (gabinete de láminas, grabados y dibujos) fue fundado en 1831 por Wilhelm von Humboldt ampliado con la adquisición de varias colecciones: Von Nagler (1835), Pacetti (1843), Suermond (1874), Posony (1877), duque de Hamilton (1882) y en 1902 la de Von Bekkerath; Museum für Völkerkunde, colección pública que se fundó en 1829 como Ethnographische Sammlung de la Kunstkammer real; Museum für Indische Kunst; el Museum für Ostasiatische Kunst fundado por Bode en 1907 pero menguado tras la guerra (en un noventa por ciento) debido al saqueo soviético; y también al citado museógrafo se debe la existencia del Museum für Islamische Kunst (1904) aunque parte de la colección quedó en la zona este por lo cual se integró en el Bode-Museum; entre este museo y Dahlem se distribuyó la colección de escultura no alemana, con importantes obras italianas, pero también alemanas (Riemenschneider entre los mejores nombres) y francesas del XVIII.

Tras la caída del telón de acero se produjo la reordenación de las colecciones de las dos Berlín. Las pinturas que se encontraban en Dahlem fueron trasladadas a un edificio levantado en la Kamperplatz, cerca de la Postdamer Platz, en el distrito del Tiergarten inaugurado en 1998: la nueva Gemäldegalerie (2.700 pinturas) fue erigida por Heinz Hilmar y Christoph Sattler. Es el cuarto domicilio en el que se exhiben las colecciones. Junto a ésta se situa el Museo de Artes Aplicadas (Kunstewerbemuseum) fundado en 1867 y cuyas colecciones estaban repartidas entre el este (castillo de Köpenick) y el oeste (Charlottenburg), ahora instaladas en este edificio construido bajo proyecto de Rolf

Gutbrod (1978-1985). Cercano está el de Artes Gráficas (Kupferstichkabinett), y la Skulpturengalerie, constituyendo el entramado un espacio cultural –Kulturforum– de gran atractivo iniciado en 1960 bajo el proyecto de Hans Scharoun y del que forma parte la Neue Nationalgalerie (según el proyecto de Mies van der Rohe) dedicada a artes figurativas de los siglos XIX y XX y la Philharmonie. El museo de Dahlem se reserva para las manifestaciones artísticas de India y Asia allí instaladas y la Isla de los Museos para el arte antiguo.

Los museos de los cuatro grandes conjuntos de Berlín dependen desde 1990 de la administración de la Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, subordinada al gobierno federal.

El planteamiento de Wolf Dieter Dube –estuvo al frente de los museos estatales de Berlín desde 1983 a 1999– ha sido alterado por Peter-Klaus Schuster, director general desde mediados de 1999. La pintura, hasta el siglo XX, deberá estar instalada en la Isla de los Museos, su emplazamiento histórico. La europea hasta el XV se exhibirá en el Bode-Museum (remodelado por Heinz Tesar) –el piso bajo al arte bizantino y el medieval, y el primero para la pintura y la escultura del renacimiento–, siguiendo el planteamiento primitivo pero para la de los siglos XVII y XVIII habrá un nuevo espacio, un antiguo cuartel situado al otro lado del canal (acogería también grabados y dibujos del Kupferstichkabinett), mientras que el Kulturforum estará reservado para el XX, con un museo interdisciplinar de diseño y arquitectura y el edificio de Mies van der Rohe se dedicará a exposiciones temporales, mientras que las últimas tendencias se seguirán viendo en la Hamburger Banhoff. // En el Arsenal (Zeughaus), construido por orden de Federico I (1695-1706) en el que destacan las cabezas de guerreros, moribundos de Schlüter (1699), se encuentra el Deutsches Historisches Museum.

La remodelación arquitectónica, eminentemente de los interiores, del complejo de la Isla de los Museos se ha denominado Plan Maestro. Los edificios estarán conectados subterráneamente, a excepción de la Alte Nationalgalerie, por un largo pasillo (Archeologische Promenade), también espacio expositivo. Habrá una entrada principal –aunque cada museo tendrá la propia– constituida por una estructura geométrica, sobria, con materiales traslúcidos que en proyecto aún (equipo de David Chipperfield) ya se suele denominar «The Berlin Cube» y «Berlin Box», que debería constituir la imagen plástica de la isla, cual estandarte y logo. Este cubo tendrá la función de distribuir a los visitantes pero también contará con un gran auditorio, restaurant, tienda...

Mientras la Alte Nationalgalerie (remodelada por Merz) se consagra al siglo XIX incorporando y exhibiendo las obras maestras de Friedrich, Schinkel y Carl Blechen así como los trabajos del período Biedermeier ubicados actualmente en la Galerie der Romantik, en el castillo de Charlottenburg, en el Pergamon

(que será remodelado por Oswald Mathias Ungers con una galería acristalada que cierra el patio en el lado oeste) se verá la Colección de Antigüedades y la de Esculturas Antiguas, también el Museo de Arte Islámico y el Museo de Asia Menor, mientras que el Altes Museum (rehabilitado por Hilmer, Sattler y Albrecht) seguirá mostrando las ricas colecciones de arte antiguo. En la Isla de los Museos el Neus Museum, junto al Pergamon, parcialmente destruido en la guerra, está siendo puesto a punto por Chipperfield respetando el diseño originario (Gehry había presentado un proyecto que hubiera destacado con su poderosa imagen en el complejo berlinés): aquí se expondrán las colecciones egipcias (actualmente el Ägyptisches Museum und Papyrussammlung se emplaza en Charlottenburg). A la colección de la escultura de Berlín desde la primera mitad del siglo XIX se le dedica la iglesia Friedrichswerder.

10.3. QuartierMuseums (Viena)

Uno de los ejemplos más significativos de concentración de instituciones museísticas se encuentra en la capital austriaca. La ciudad está tradicionalmente asociada al Kunsthistorisches Museum y al Naturhistorisches Museum donde se pueden ver colecciones de arte prehistórico y antiguo, así como de las culturas no occidentales, e igualmente pintura del renacimiento y del barroco, con obras tan emblemáticas como los *Tres filósofos* de Giorgione y la *Alegoría de la Pintura* de Veermer, también la *Venus* de Willendorf y el penacho de Moctezuma. Desde el otoño de 2001 al otro lado de estos dos bloques que cierran, frente a frente, dos lados de la Maria-Theresien Platz es posible contemplar artistas contemporáneos que definen la idiosincrasia artística del país centroeuropeo, como Gustave Klimt y Egon Schiele, y manifestaciones de las vanguardias históricas y de las últimas tendencias. Estas colecciones se emplazan en el ámbito de las antiguas caballerizas de la corte de los Habsburgo, las cuales forman parte del complejo del Hofburg, el palacio imperial, al que se puede ir a pie traspasando el cercano Burgring. En 1713 Carlos VI se las encargó a Johann Bernhard von Erlach, y fueron terminadas por Johann Bernard Fischer von Erlach.

Desde hace unas dos décadas, aproximadamente, fue evolucionando la idea de dar un destino cultural a las cuadras, un conjunto de valor histórico artístico en el contexto del itinerario cultural que llevan a cabo tanto los ciudadanos como los innumerables visitantes que acuden a una de las ciudades europeas de mayor aceptación turística. El complejo fue destinado al arte contemporáneo, tanto en su vertiente de la conservación y la presentación de unas colecciones como en la de las exposiciones temporales concediendo a la

dinámica de la experimentación una atención especial. La idea era ofrecer un marco donde la cultura se asocie a la vida, dinamizado por la imbricación de la plástica con la arquitectura, las artes escénicas, el mundo infantil... Las tiendas, las librerías, las cafeterías y los restaurants forman parte de la animación y hacen posible la permanencia más prolongada del visitante e incluso que éste acuda exclusivamente a disfrutar de estos servicios y sus ambientes. Se ha pretendido que el QuartierMuseums aporte un aire menos convencional a la ciudad del Danubio, asociada al vals, a conciertos venidos a menos y a otros tópicos como el culinario en un contexto de burguesía defensora de sus prerrogativas ideológicas.

La intervención en un conjunto con una impronta histórica, en el corazón de la ciudad, acarreó una encendida polémica con más de dos décadas de discusiones, tanto por la propia acción como por el lenguaje a emplear. Planteamientos miméticos o diferenciadores construyeron un dilema. En 1987 un jurado internacional seleccionó ocho proyectos arquitectónicos, siendo el ganador el correspondiente a los hermanos Manfred y Laurids Ortner, quienes iniciaron las obras en 1998. Éstos se vieron obligados a retirar de la idea originaria una torre que sobresalía del conjunto y que determinados grupos sociales consideraban de un atrevimiento irrespetuoso para con la historicidad urbana.

Las caballerizas corresponden a un recinto de 60.000 metros cuadrados con un amplio patio interior en cuyo eje central se emplaza la Kunsthalle y a ambos lados el Leopold Museum y el Museo de Arte Moderno Fundación Ludwig. Se trata de colecciones instaladas en dos volúmenes prismáticos que no sobresalen de la altura de la construcción barroca, y en cuyo planteamiento participó en 1995 Manfred Wedhom, responsable de la rehabilitación del complejo, de tal manera que desde el exterior no se advierte la impronta arquitectónica de Ortner & Ortner. Jugando con la axialidad, dos monolitos se emplazan en el hueco de las caballerizas cada uno con una forma y un color diferente, uno blanco y otro negro, piezas deshojadas que «extraviadas en el patio de las caballerizas resultan después de todo insatisfactorias» (Fernández-Galiano), alteradas en sus perfiles sobrios por escalinatas y rampas.

El Museo Leopold es un paralelepípedo cubierto de vastra, una piedra blanca de sedimento de conchas tradicional en la construcción vienesa, con huecos al exterior a fin de facilitar la introducción de la luz natural, una de las aspiraciones del antiguo propietario de la colección, Rudolf Leopold. Transformada en una Fundación en 1994, consta de unas 5.000 piezas del arte moderno austriaco: posee la mayor concentración de obras de Schiele, pinturas de Kokoschka y Klimt, así como ejemplos del Jugendstil y del Secesionismo debidos a Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann...

Por el contrario, un tipo de piedra de un gris intenso (roca volcánica) y de superficie rugosa identifica el Museum Modern Kunst Stiftung Ludwig, ya denominado MuMoK, de tanta resonancia neoyorquina. También como elemento diferenciador está su propia estructura, cual bloque hermético y cubierta cóncava, como si de un arca de Noé se tratara. A él se destinan manifestaciones del expresionismo alemán, cubismo, dadaísmo, surrealismo, expresionismo abstracto, pop art, minimal art, land art, arte povera, Fluxus...

En 1850, bajo la época del emperador Francisco José, Leopold Meyer comenzó la construcción de un picadero cubierto a fin de ser usado durante el período invernal. La Academia Ecuestre de Invierno se rehabilitó y amplió con una estructura posterior de ladrillo visto, constituyendo la Kunst– und Veranstaltungshalle. La Kunsthalle es un edificio consagrado a las exposiciones temporales que enlaza arquitectónica y espacialmente con el barrio de Spittelberg a través de escaleras, terrazas y rampas, imbricando el complejo a la dinámica más estrictamente callejera.

El «concepto del MuseumsQuartier», o lo que se ha dado en llamar la «mentalidad Quartier», lo constituye un entramado de alrededor de veinte instituciones culturales, entre las cuales no solamente están los referidos museos y centro de exposiciones –a los que hay que añadir el Art Cult Center «Tabakmuseum», el Zoom Kinder Museum y el Teatro de los niños (Theaterhaus für Kinder)–, sino sedes consagradas a la arquitectura, como el Az W (Architektur Zentrum Wien), a las nuevas tecnologías (Public Netbase), a actividades ligadas a la danza contemporánea, al baile, al teatro experimental, a talleres para los artistas jóvenes (Tanzquartier Wien)... Asociaciones de galerías austriacas y de críticos de arte también dispondrán de sede en este entramado pretendidamente plural.

MQ ya es una insignia de la ciudad de Viena, que no obstante seguirá siendo convencional, anclada en los perfiles arquitectónicos y socio-culturales del «ring», con su velocidad de corto recorrido y sin lograr despegarse de la tarta Sacher y del strudell.

11. Pequeños-grandes museos

La calidad de colecciones instaladas en edificios de pequeñas dimensiones –en oposición a la magnitud de los municipales, provinciales o nacionales– justifica que un buen número de ellas sean relevantes en la dinámica museística. A menudo se trata de colecciones privadas que han pasado a públicas, mayoritariamente pictóricas. La instalación se suele desarrollar en un ambiente doméstico, en donde la pintura se acompaña de artes decorativas, aunque los hay con la asepsia que caracteriza a los museos de la última generación. Estos suelen contar con servicios de atención al visitante, como tienda y cafetería, y algunos cumplen una función cultural más amplia al organizar exposiciones temporales y ofrecer conciertos de cámara y conferencias. Habitualmente son museos localizados fuera del centro urbano, en zonas más tranquilas, pues no en vano algunos corresponden a las mansiones de los coleccionistas.

11.1. The Phillips Collection (Washington)

Situada en el 1600-1612 de la Twenty-first Street, cerca de la Q St., de la Massachusetts Avenue y del Dupont Circle, la Phillips Collection está lejos del complejo museístico del Mall. Se trata de una colección reunida por Duncan Phillips (fallecido en 1966) –quien concibió la idea de fundar un museo como un memorial a su padre y hermano– y su esposa, la pintora Marjorie Acker. Éste era nieto de James Laughlin, banquero y cofundador de la Jones & Laughlin Steel Company. Fue a mediados de los años veinte cuando la colección desarrolló su carácter como museo de arte moderno con un criterio ecléctico.

Destacan las pinturas impresionistas –el maravilloso *Almuerzo en el río* de Renoir, comprado en 1923, entre ellas–, post-impresionistas –*Paisaje* de Cézanne, la *Entrada al jardín de Arles* de Vincent van Gogh–, y los cuadros de Bonnard, pero también cuenta con ejemplos de pintura contemporánea, con obras de Braque, Juan Gris, Klee, Mondrian... Los americanos no están ausentes, con los maravillosos Calder (como el colgante *Only Only Bird*) y representaciones del modo de hacer de Eakins (es famoso su *Retrato de Amelia van Buren*), Prendergast, Arthur Dove, Georgia O'Keeffee, Rothko, Tobey, Morris Louis... Los cuadros están expuestos en un ambiente original de sobria mansión de estilo georgiano abierta al público en 1921 y destinada exclusivamente como

museo en 1930, siendo ampliada décadas más tarde (1960). A 1989 corresponde la renovación y ampliación de un museo también conocido por sus recoletos conciertos de cámara.

11.2. Corcoran Gallery of Art (Washington)

Ubicada entre la calle 17th y la New York Avenue, su existencia se debe al banquero y filántropo William Wilson Corcoran, quien hizo construir un edificio en 1897 para instalar su colección privada. Posteriormente se incorporaría la del senador William Clarck, un granjero que llegó a enriquecerse con los metales preciosos y poseía el Grand Salon del Hôtel d'Orsay de París, construido originariamente para el duque de la Tremouille en el siglo XVIII. La pintura europea está representada con obras de Rembrandt, y de los británicos Gainsborough, Constable y Turner, y también con piezas francesas de Delacroix, Corot... Sin embargo es especialmente famosa por sus fondos de pintura norteamericana, con obras de Copley, Stuart, Morse, los Peale, Sully, etc.

11.3. The Frick Collection (Nueva York)

Se trata de una colección instalada en un palacete ubicado junto a la 5 th Avenue y entre la East 70 th Street (entrada principal) y la East 71th Street, diseñado por Thomas Hastings y construido entre 1913-1914, si bien fue reformado y ampliado por John Russell Pope en los años treinta. Las obras se distribuyen en halls, vestíbulos, salas, salones, galerías, biblioteca. En el interior, un patio columnado con estanque, plantas tropicales y exóticas, se opone a la amplia terraza ajardinada que en gran medida lo aísla del tráfico. El conjunto presenta las características propias de una casa de propietario acomodado. Corresponde al magnate de Pittsburgh, Henry Clay Frick (1849-1919). Siendo muy joven fundó junto con unos primos Frick and Company, empresa especializada en la producción de coque, una de las más importantes en el abastecimiento de la floreciente industria del acero. Frick se interesaría tras el fortalecimiento del negocio por otras áreas como la del ferrocarril. En 1905 se establece en Nueva York viviendo en el 640 de la Quinta Avenida en donde disponía de una galería para sus pinturas, lugar de residencia que le facilitaría mayores posibilidades para ir ampliando su colección.

Interesado desde joven por el coleccionismo de obras de arte, Frick contó con la amistad de otros americanos con semejantes inquietudes como su paisano Andrew Mellon con quien realiza un viaje por Europa. A pesar de que no

era un hombre con preparación cultural logró hacerse con una colección basada en la calidad y la variedad para lo que contó con el asesoramiento de expertos como Roger Fly, conservador de pintura del Metropolitan Museum entre 1906 y 1907, y con el ofrecimiento de marchands (M. Knoedler & Co., Arthur Tooth & Sons, Scott and Fowles, Wildenstein, Agnew, Colnaghi...). La colección Frick logró enriquecerse con piezas del legado Morgan ejerciendo de intermediaria la firma Duveen (obras de Fragonard y Boucher, mobiliario francés, esmaltes de Limoges, bronces del renacimiento, porcelana oriental...). La colección privada se convirtió en museo en 1935.

En la presentación se suele guardar un criterio cronológico, si bien hay espacios para los contrastes (Vermeer-Boucher; Ingres-Tiepolo; Ruysdael-David...), planteamiento pretendido por el propio benefactor. La colección Frick destaca por su extraordinaria calidad, por ser un museo adecuado a la escala humana y por las características de la presentación de las obras, como exquisito ornamento de un espacio privado. Su naturaleza es variada pues a este magnate le interesaba la pintura pero también las artes decorativas: escultura, pintura, dibujos, grabados, esmaltes (son relevantes sus ejemplares de Limoges), porcelana, plata, mobiliario (particularmente el de origen francés procedente de palacios y casa nobles), con orígenes preferentemente europeos. La pintura ocupa un papel destacado, como hemos indicado, con obras que van del renacimiento hasta el siglo XIX asociadas a nombres de artistas que han ido definiendo los lenguajes. La colección se ha ampliado paulatinamente por los «trustees» de un fondo previsto por el fundador.

La Boucher Room reconstruye un tocador de señora francés del XVIII –perteneció a la colección Morgan–, con paneles representando «Las Artes y las Ciencias», pintados por el citado artista, procedentes del «boudoir» de Mme. de Pompadour en el castillo de Crécy, pintor que también está presente en el vestíbulo oeste. En el South Hall se muestra el encantador *Retrato de la señora Boucher* pintado por su marido, así como uno de los más hermosos Vermeer –posee tres, uno de ellos *Ama y criada*, comprado el año de la muerte del coleccionista–, el que representa a *Un oficial al lado de una joven que sonríe junto a una ventana*. Otro pintor galo coetáneo, Fragonard, cubre con once pinturas una sala que lleva su nombre, siendo los cuatro paneles mayores encargos de Mme. du Barry, favorita de Luis XIV, para su pabellón de Louveciennes. Se trata de una serie de lienzos procedentes también de la colección Morgan. Muebles y porcelanas insisten en el ambiente dieciochesco de la estancia.

Al siglo XVIII británico –entre 1900 y 1905 Frick consiguió numerosos retratos, así como cuadros de Turner– corresponden las pinturas que adornan la Dining Room, con los nombres de Hogarth, Romney (entre los que posee se podría citar el de *Lady Hamilton como «Naturaleza»*), Gainsborough (el su-

gestivo *Retrato de Sarah, lady Innes*, los de cuerpo entero en un paisaje de *Hon. Frances Duncombe* y *Mrs. Peter William Baker*, un ambiente de «fête galante» con *The Mall in St. James's Park*), Lawrence (especialmente el *Retrato de Julia, lady Peel*) y diversos Reynolds (espléndido es el *Retrato de Elizabeth, lady Taylor*).

Al siglo XVI está dedicado el Living Hall, con importantes obras de Giovanni Bellini (*San Francisco en un paisaje rocoso*), dos retratos de Tiziano (uno, el del conde Pietro Aretino, la primera adquisición renacentista italiana efectuada por Frick en 1905), el *San Jerónimo* de El Greco (adquirido en el año citado, del que existen varias versiones), con el intenso carmesí de su muceta y su figura bizantinante, mientras que el ámbito germánico está representado por dos magníficos retratos de Hans Holbein el Joven fundamentalmente el que representa a *Thomas Moro* (compra aconsejada por Roger Fly y deseada por otros coleccionistas como Isabel Stewart Gardner). El North Hall, junto a la biblioteca, expone uno de los retratos más bellos de Ingres, el de la condesa de Haussonville, así como un Chardin (*Dama frente a un organillo*) y un boceto de Tiepolo.

La sala de los esmaltes ocupa una esquina de la mansión, con una importante colección de piezas correspondientes a los siglos XVI y XVII. Sin embargo, aquí se muestran varios cuadros relevantes como el que capta a la *Virgen con el Niño entre Isabel de Hungría y santa Barbara* presentando al donante, un cartujo, maravillosa tabla de Jan van Eyck. Un Gentile da Fabriano –*Virgen con el Niño, con los santos Lorenzo y Julián*–, y un Piero della Francesca (*Apóstol Simón*) perteneciente a un políptico también corresponden al siglo XV.

La Oval Room –donde se encuentra la *Diana* de Houdon– separa las galerías oeste y este donde se muestran importantes obras pictóricas. En la primera se exponen cuadros de Bronzino (*Retrato de Lodovico Capponi*), El Greco (*Retrato de Vincencio Anastagio, caballero de Malta*), Rembrandt (así, el *Retrato de Nicolás Rust* y el, no exento de polémica, *Caballero polaco*), Frans Hals (varios magníficos retratos masculinos y uno de una mujer), algunos Anton van Dyck (retratos de *Frans Snyders* y de *Margaret Snyders*, y de la etapa genovesa los de *Paola Adorno, marquesa de Brignole Sale*, la marquesa *Giovanna Cattaneo*, y *Ottaviano Canevari*, así como otros de la inglesa: *James, séptimo conde de Derby, su esposa e hijo, Ana, condesa de Clanbrassil,...*), paisajes de Ruysdael, cuadros de Cuyp, de George La Tour (*La educación de la Virgen*), un *Retrato de Felipe IV* («de Fraga») pintado por Velázquez, varios cuadros de Goya (la poderosa *Forja*, los retratos de *Don Pedro, duque de Osuna*, y de *Doña María Martínez de Puga*), etc.

En la East Gallery se muestran obras de Ruysdael (*Vista de un muelle de Amsterdam*), Claude Loraine (*El sermón de la Montaña*), David (*Retrato de la condesa Daru*, esposa del Intendente general de las armadas napoleónicas)...

11.4. The Isabella Stewart Gardner Museum (Boston)

Esta coleccionista nació en New York en 1840, de origen escocés por parte de padre e inglesa por vía materna, cuyo antepasado Richard Smith se había establecido en Boston en 1650. Por sugerencia médica, tras la muerte de su hijo – lo que la hundió en una depresión– pasó una temporada en Europa. El viaje al viejo continente era común para un miembro de la alta burguesía americana siguiendo una tradición que viene desde el siglo XVIII y que se intensificó en el siguiente tanto por las clases pudientes como por los artistas. La visita a palacios, museos e incluso talleres de artistas constituyó una dinámica vital para esta culta mujer durante sus periplos europeos. Isabel contrajo matrimonio con un miembro de una poderosa familia de Boston, Jack Gardner (ella era conocida como «Mrs. Jack»), y se convirtió en uno de los más relevantes miembros de la sociedad de la cosmopolita urbe: cautivadora, refinada, brillante, festiva, con gran afición hacia la música, transgresora después de sufrir una rígida educación victoriana. Fue constante su apoyo hacia compositores, intérpretes, cantantes, pintores, escritores, etc., tales como Henry Adams, Henry James, John Singer Sargent, James McNeil Whistler... Perentorio en su afición por la pintura fue la visita que hizo a Sargent en su taller de Londres, junto al escritor Henry James (quien pasó gran parte de su vida en Europa).

Desde la década de los setenta y en especial a partir de 1891 cuando recibió la herencia de su padre (dedicado a la minería y a la industria textil), Isabel se convirtió en una entusiasta coleccionista. Influida por las publicaciones de importantes intelectuales de Harvard University, fue quizás a través del profesor Charles Eliot Norton (1874-1908), responsable del departamento de arte, como se encontró con el joven Bernard Berenson, quien desde 1894 fue su consejero en la adquisición de importantes obras de arte si bien su relación se extendía al terreno de la amistad. Este le conseguía especialmente obras italianas del renacimiento, pero también logró para ella retratos pintados por Holbein, Rubens, Van Dyck, Rembrandt...

Tras la muerte de su marido, en 1898, teniendo unos cincuenta y ocho años se entregó afanosamente a la realización de un museo que el matrimonio ya había planeado. Semanas después adquirió un terreno en Fens y se dispuso a levantar Fenway Court por lo que se dirigió a Europa a fin de adquirir columnas, arcos, escaleras, capiteles, fuentes, etc. de época para incorporarlos a la mansión, al tiempo que seguía comprando obras de arte. Stewart Gardner tenía como ideal un palacio veneciano del siglo XV con galerías abiertas y se puede decir que la casa creció bajo su supervisión. En 1901 estaba prácticamente acabada siendo su apertura oficial como museo la noche del Año Nuevo de 1903 con un concierto de Bach, Mozart, Chausson y Schumann a cargo de cin-

cuenta miembros de la Boston Symphony Orchestra. En esta peculiar casa tuvo muchos años para disfrutar de la contemplación y de la charla puesto que falleció en 1924.

La pasión de Isabel como coleccionista era el arte italiano del renacimiento. Inspirada por la lectura de *Civilization of the Renaissance in Italy* de Jacob Burckhardt y por los comentarios sobre arte y literatura italianos de sus eruditas amistades quiso tener como modelos mecenas de esa época, tal Isabel d'Este, marquesa de Mantua, con la cual se identificó no solamente en la apreciación de la obra de arte sino en crear un ambiente de tertulia y de ayuda filantrópica para los iniciadores y los entendidos y diletantes. La pintura era su predilección, sin embargo también compró escultura, incluso oriental, tapices, mobiliario... Las piezas se distribuyen en tres pisos, a través de salas, claustros, capilla, «loggias», patio, halls, salones, en un ambiente de casa señorial cuya pervivencia está garantizada por deseo de la fundadora. Algunos espacios toman el nombre de países –según la mayoría de las obras que se exponen o su relevancia– (Spanish Chapel, Spanish Cloister, Chinese Loggia, Deutch Room), de artistas (Raphael Room, Veronese Room, Titian Room) o del tipo de obra expuesta (Tapestry Room).

Esta mujer aficionada a la historia del viejo continente como indiscutible impronta de la alta sociedad americana del momento consideraba que el periódo álgido de la cultura era el renacimiento por lo cual compraba piezas de esta época, especialmente italianas. Del trecento el museo cuenta con pinturas como *La presentación de Jesús en el templo* de Giotto, el políptico con *La Virgen con el Niño y cuatro santos*, procedente de una iglesia de Orvieto, pintado hacia 1320 por Simoni Martini, y de Ambroggio Lorenzetti su *Santa Isabel de Hungría*; asimismo un precioso panel del sienés Lippo Memmi con la representación de la *Virgen con el Niño* bajo la cual hay varias figuras en una minúscula predella.

La Early Italian Room, en el segundo piso, presenta algunas obras del siglo XIV (Bernardo Daddi, Giovanni di Paolo) pero especialmente interesantes son las tablas del quattrocento, aunque no dejan de cernirse dudas sobre las atribuciones: la *Dormición y Asunción de la Virgen*, pintada hacia 1434 por Fra Angelico con colaboración, incluso hay quienes la creen de Strozzi; el *Hombre joven con turbante* de Masaccio también es una obra aún polémica; la *Sacra conversazione* está atribuida a Mantegna aunque hay quienes la excluyen de su producción (perteneció a la colección de Carlos I de Inglaterra y estuvo en España siendo su anterior propietario el príncipe Drago, yerno de la reina Cristina); de Piero della Francesca el fresco con la representación de *Hércules*, procedente de Borgo Sansepolcro; la *Virgen con el Niño* de Pinturicchio; la *Circuncisión* es una obra pintada por Cosimo Tura, probablemente parte de la predella del retablo Roverella de san Giorgio (Ferrara); Lorenzo di Credi es el autor del *Retrato de un joven*, etc.

La Raphael Room, aunque dedicada al pintor de Urbino cuenta con pinturas del primer renacimiento, así, de Piero di Pollaiuolo y de Giovanni Bellini (*Virgen con el Niño* es una tabla muy restaurada mientras *Cristo cargando la cruz* se ha atribuido a este pintor, a Palma el Viejo e incluso a Giorgione, adscripción debida a Berenson con la que fue adquirida), mientras el magnífico panel con *La tragedia de Lucrecia* (la primera pintura italiana que Berenson adquirió para Isabel), fue llevado a cabo por Botticelli (del cual posee *La Virgen con el Niño de la Eucaristía*, pintado en 1470 y conocido como «Chigi Madonna», obra que permaneció hasta 1899 en el palacio del príncipe Chigi); *San Jorge y el dragón* de Carlo Crivelli forma parte de un retablo pintado en 1470 para la iglesia parroquial de Porto san Giorgio, en el Adriático... Esta sala expone dos obras de Rafael: del *Retrato de Fedra Tommaso Inghirami* – comprado por la Gardner a la familia en 1898–, existe otra versión que se considera posterior en la Pitti de Florencia, mientras que la *Piedad* (comprada en 1909 por mediación de Berenson) forma parte de un retablo realizado para el convento de San Antonio en Perugia (retablo Colonna) entre 1503 y 1505: el panel principal se halla en el Metropolitan Museum de Nueva York mientras que otros fragmentos se conservan en la National Gallery de Londres y en la Dulwich Picture Gallery.

La Titian Room, aparte de otras obras, está identificada con el magnífico *Rapto de Europa*, tela firmada por el pintor de Cadore llevada a cabo en Venecia entre 1561-1562 para Felipe II, de cuya relación hay constancia escrita. Rubens hizo una copia durante su estancia en España (Museo del Prado) y es una composición presente en el fondo de *Las hilanderas*. El ingreso de esta «poesía» en la colección americana se debe a Berenson, quien la adquirió al octavo conde de Darnley en 1896. Mrs. Jack le envió un telegrama con un escueto «YEUP», es decir, «Yes to Europa». También cuenta con una pequeña copia de Van Dyck realizada a partir de la de Rubens. El museo posee varias obras del Veronés, de hecho tiene una sala a él consagrada (*La coronación de Hebe*, realizada con ayudantes para un techo del palacio della Torre, en Udine; el *Matrimonio de santa Catalina*, probable boceto de la pintura hecha para la iglesia de Santa Catalina en Venecia...).

Dibujos de Miguel Ángel, Rafael, Filippino Lippi y otros enriquecen los fondos dedicados al renacimiento italiano.

Santa Engracia, pintada por Bartolomé Bermejo, corresponde al panel central del retablo principal de la iglesia de Santa Engracia (Zaragoza), destruido durante la toma de la ciudad por los franceses. La tumba de un miembro de la familia Maldonado de Salamanca (h. 1500) se halla en la Spanish Chapel (con obras de otros orígenes), así como *La Virgen de la Merced* del taller de Zurbarán procedente del monasterio de la Merced Calzada de Sevilla y adquirida en un viaje realizado a España (1888). El renacimiento germánico está representa-

do por dos retratos de Hans Holbein el Joven, *Sir William Butts,* y *Lady Butts,* pintados en el último año de la vida del artista (se compraron en 1899), mientras que del ámbito flamenco podríamos citar la *Historia de David y Betsabé* pintada por Henri met de Bles.

El siglo XVII europeo cuenta con excelentes muestras flamencas y holandesas. Así uno de los mejores retratos pintados por Rubens se halla en dicho museo, el de *Thomas Howard, conde de Arundel,* a quien visitó en Inglaterra en 1629, mientras que el hacer de Van Dyck se puede constatar en *Dama con una rosa.* Un *Autorretrato* de Rembrandt es una de sus seguras efigies de la época de Leyden. Por desgracia una hermosa obra de Vermeer, *El concierto,* adquirido por Isabella en la venta Thoré Burger de París (1892), fue robado junto con otros cuadros de grandes artistas (1990), entre ellos la *Tempestad en el mar de Galilea* de Rembrandt.

El siglo XVIII está escasamente representado, destacando las «vedute» de Venecia, de Guardi, un Boucher, Turner...

En la Blue Room se conservan obras de Courbet, Corot... La filántropa bostoniana adquirió dos Manet –el *Retrato de la madre del artista* (1863) de luto por la muerte de su marido, y *El periodista* (1878) en un estudio en el interior de un café de suelta pincelada– y varios Degas, como el misterioso *Retrato de Joséphine Gaujelin* (1867), antigua bailarina de la Ópera.

La pintura norteamericana de los siglos XIX-XX forma parte indisoluble de las colecciones del Isabella Stewart Gardner, quien trabó amistad con algunos de sus representantes. En el museo hay gran número de obras de Sargent. Es muy conocido el retrato que le hiciera con sus famosas perlas (tres collares) de donde cuelgan rubíes (1888). Sugestivo es el que la capta en blanco, en 1922, dos años antes de su muerte, en Fenway Court, expuesto en la Macknight Room, sala de estar favorita de la señora en sus últimos años, donde también se ven vistas de Venecia, del mismo Sargent. *El jaleo,* de este pintor, basado en dibujos que hizo en España en 1879 (presentado en el Salon de 1882), es una de las obras más populares del museo. La pintura fue adquirida por The Hon. T. Jefferson Coolidge of Boston que la regaló a la coleccionista en 1914; unos años más tarde Sargent le entregó algunos de los trabajos preparatorios. Instalado en el Claustro Español la propietaria lo enmarcó en un arco lobulado árabe a fin de proporcionarle un aire «español» de vacuo historicismo. También el museo posee pinturas de Whistler: *Nocturne, Blue and Silver: Battersea Reach* corresponde a una vista de Londres con el Támesis.

Las vanguardias están ausentes en el gusto de Isabella Stewart Gardner. Al arte contemporáneo se le tiene una nimia consideración con el lienzo de fauvista pincelada *La terraza, St. Tropez* (1904) de Matisse.

Esculturas del renacimiento (Mino da Fiésole, Benedetto da Maiano...), orientales (Isabella viajó por Egipto, India, China y Japón quedando fascina-

da por las culturas de esas partes del mundo), greco-romanas, sarcófagos, etc. aparecen en diferentes estancias del referido museo bostoniano mientras las artes decorativas abundan ambientando con «horror vacui» el espacio lo que hace insistir en el carácter doméstico del museo, siendo apreciables las excelentes tapicerías de Bruselas (mediados del siglo XVI) y el reiterativo mobiliario, del que podemos destacar los «cassoni» sieneses.

11.5. Meadows Museum (Dallas, Texas)

Esta colección, una de las más importantes de pintura española en los Estados Unidos, existe gracias a Algur Hurtle Meadows, nacido en 1899 en la pequeña localidad de Vidalia, Georgia. Licenciado en leyes, en la década de los veinte se trasladó al oeste donde se dedicó al negocio del petróleo, fundando en Texas en 1936 una de las compañías más importantes del país, General American Oil Company. Ésta logró los derechos para las prospecciones petrolíferas en España por lo cual Al Meadows en la década de los cincuenta vivía temporadas en Madrid con su primera mujer, donde se familiarizó con el Museo del Prado y con la pintura nacional de la que empezó a comprar cuadros. Así, en los primeros momentos adquirió pinturas procedentes de los herederos de la infanta Isabel de Borbón, hija de Isabel II, como los magníficos retratos del *Archiduque Alberto de Austria* y de la *Infanta Isabel Clara Eugenia* realizados por Pantoja de la Cruz, obras de Ribera (*El bebedor*, 1638), y un importante número de lienzos del siglo XIX.

Al año siguiente de la muerte de su esposa, acaecida en 1961, Meadows donó su colección, como recuerdo a su memoria, a la Southern Methodist University (Dallas), la cual sería depurada –se vendió un número considerable de piezas– con la ayuda de los historiadores del arte José López Rey y William Jordan, quien fuera primer director del museo desde 1967. Tras el espectacular revés sufrido en sus adquisiciones de pintura francesa de la llamada Escuela de París y de arte contemporáneo –interés de la nueva esposa del magnate– que resultaron falsificaciones, Meadows decidió rehacer en 1967 su colección privada y la entregada a la universidad. Importantes firmas del mercado artístico fueron visitadas las que abastecieron al obsesivo coleccionista de piezas relevantes, así de Wildenstein & Co. proceden obras de Fernando Gallego, Velázquez, Murillo, Zurbarán y Goya. Algunas de sus adquisiciones fueron realizadas con dinero y cuadros propios a cambio, tal es el caso del *Martirio de san Bartolomé* (1666) de Carreño de Miranda, cuya compra, en 1968, implicó desprenderse de *El bebedor* de Ribera, hoy en una colección privada de Suiza, considerado por López Rey como una imitación del XIX. Aquel cuadro se compró con la seguridad de

obtener el permiso de exportación, pues la tasa por ello pagada (el 30% de su coste) el Estado la destinó a la adquisición para el Museo del Prado de la *Visión de la Virgen por san Bernardo* de Alonso Cano, procediendo los dos lienzos del mismo anticuario madrileño.

En 1948 el matrimonio creó la Meadows Foundation de apoyo a la cultura y al ámbito social en general, a través de la cual el Meadows Museum puede desarrollar sus actividades y enriquecer los fondos. El museo se abrió al público en 1965 y depende de la Meadows School of the Arts perteneciente a la Southern Methodist University, su sede.

La colección de pintura española abarca desde la Edad Media hasta el siglo XX. El magnate contó con el apoyo de López Rey y de William Jordan, recibiendo en España la ayuda desinteresada de Diego Angulo. De finales del siglo XV destaca la tabla con las espectaculares crucifixiones de *Acacio y los 10.000 mártires del Monte Ararat* pintada por Fernando Gallego. Dos de las obras más importantes del museo son piezas renacentistas de la primera mitad del siglo XVI: *La imposición de la casulla a san Ildefonso* de Juan de Borgoña (comprada en 1969), con numerosas figuras bajo un templete, y *San Sebastián* de Yáñez de la Almedina (adquirida en Madrid en 1976), un cuerpo semidesnudo de fuerte impronta italiana. La *Piedad* de Luis de Morales, también de la misma centuria, deja constancia de la admiración de Pacheco por el «peletear» de los cabellos pintados por «El Divino» en una de las mejores versiones del tema.

El Meadows Museum posee un hermoso Juan Bautista Maino (ingresó en 1994) representando la *Adoración de los pastores* (1615-1620), en parangón con el que tiene el Ermitage de San Petersburgo. Un año antes de la muerte del coleccionista se incorpora al museo el *Retrato de un caballero de la Orden de Santiago,* obra de José de Ribera, de noble procedencia. Entre las piezas significativas se halla un Velázquez, *Sibila con tábula rasa* (1648), de suelta factura, adquirido en Wildenstein & Co. Por el contrario, parece un Mazo la cabeza de la *Reina Mariana de Austria,* tenida por obra del suegro. El siglo XVII cuenta con otros lienzos de artistas claves, como Murillo (*Inmaculada* –que entró en 1968 adquirida en Estados Unidos a un coleccionista privado–, *Santa Justa* y *Santa Rufina* llevando en las manos los barros que las identifican son obras en que se representan a estas encantadoras patronas de Sevilla pintadas hacia 1665), y Pereda (su *San José y el Niño* está firmado), mientras que soberbio y de ágil pincelada es el óleo que representa a *Santa Catalina de Alejandría dominando al emperador Majencio* (1664-1665) debido a Claudio Coello, uno de los diversos cuadros con que abasteció a Meadows el anticuario Manuel González.

El museo tejano tiene varias obras de Goya con diferente iconografía: su capacidad para el retrato está expresada en el considerado impropiamente de

Francisco Sabatini (comprado a Wildenstein & Co. en 1967), el «capricho y la invención» se encuentran en la hojalata con *Corral de locos* (1794) (del mismo origen), la naturaleza muerta en el *Bodegón de chochaperdices* (1802-1812) (adquirido en la misma firma en 1971), mientras que en la década de los sesenta ingresa en la colección el fragmento con estudiantes de un retrato de Godoy pintado para conmemorar la inauguración por el primer ministro de la Real Academia Pestalozzi, una innovadora institución de enseñanza, del que existe una copia realizada por Agustí Esteve en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vicente López (El *Retrato del barón Mathieu de Faviers*, de 1812, procede de la colección de la infanta Isabel de Borbón), Alenza, Raimundo de Madrazo, Antonio María Esquivel, Eugenio Lucas Velázquez, Genaro Pérez Villaamil, Valeriano Bécquer, etc. son artistas del XIX español valorados en la colección americana, a diferencia de lo que ocurre con otros museos extranjeros.

A caballo entre los dos siglos, hay cuadros de Zuloaga (son prodigiosos los verdes y azules de *El Segovianito*), Sorolla, etc. Pero la pintura contemporánea no está ausente con nombres como Picasso –es característica de su lenguaje de 1915 la *Naturaleza muerta en un paisaje*, con una organización propia de un «collage» y el típico puntillismo, procedente del que fuera marchante del artista Paul Rosenberg–, Juan Gris, Miró... De reciente adquisición es una obra de Antoni Tàpies (1973) y unas columnas de mármol de Xavier Corberó.

El Meadows Museum se ha instalado (marzo 2001) en un nuevo edificio situado en el campus universitario, el cual cuenta con más espacio para la exposición permanente y para las temporales, además de reservar una zona específica para el material gráfico.

Por otra parte, el Dallas Museum of Art fue beneficiado con muchas obras de arte donadas por el matrimonio Meadows: impresionistas, post-impresionistas y arte contemporáneo, así como pintura del expresionismo abstracto americano.

11.6. Barnes Foundation Collection (Merion)

La Fundación Barnes, ubicada en las proximidades de Filadelfia, entra en la categoría de extraordinarios museos gracias a su excelente colección de pintura impresionista, post-impresionista y del fauvismo. Se debe a Albert C. Barnes, nacido en 1872 en Filadelfia y doctorado en 1892 en la facultad de Medicina por la universidad de Pennsylvania. Se trata de una persona interesada por la vertiente científica de la medicina y especialmente por la rama que se ocupa de la fisiología. En los siguientes años visitó hospitales de París y trabajó en el servicio de medicina clínica y fisiología experimental de la univer-

sidad de Berlín. Además, llevó a cabo estudios de psicopatología en el asilo de alienados de Warren en su estado natal. En los últimos años del siglo Barnes ocupó un empleo de director de publicidad y ventas del laboratorio farmacéutico H. K. Mulford and Co. que le envía a estudiar farmacología en Ruprecht-Karls-Universität de Heidelberg en 1900, aunque también se interesa por la filosofía. Aquí recluta al químico Hermann Hille y ambos realizan investigaciones que ponen a punto un nuevo compuesto de plata, el Argyrol –eficaz para el tratamiento de las inflamaciones oculares–, fundando en 1902 una sociedad que se disuelve cinco años después.

Barnes contó con los servicios del abogado John G. Johnson, antiguo alumno de la Central High School de Filadelfia donde él también había estudiado. Éste coleccionaba pintura, formaba parte del consejo de administración del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y asimismo prestaba sus conocimientos profesionales a Henry Havemeyer, importante coleccionista. En 1908 el médico funda A. C. Barnes Company que le va proporcionando cuantiosos beneficios. Barnes también se interesó por la psicología, siendo defensor del método analítico de Freud, y por la teoría del pragmatismo de William James. Éste era un filósofo norteamericano (1842-1910), doctor en medicina por la universidad de Harvard donde ejerció la docencia. Fue cofundador, al lado de Lange, de la «teoría periférica de las sensaciones», que insiste en el origen fisiológico de éstas. Su teoría del pragmatismo (1907) afirmaba que la realidad únicamente puede conocerse por medio de métodos inductivos. También es autor de *Principios de psicología* (1891), *La voluntad de creer y otros ensayos* (1897) y *La filosofía de la experiencia* (1910), entre otras conocidas publicaciones. Un antiguo alumno de W. James, Laurence Buermeyer –futuro director adjunto de educación en la Fundación Barnes y autor de *The Aesthetic Experience* (1924)–, durante cinco días a la semana comentaba con Barnes los *Principios de psicología* y otras obras del maestro.

John Dewey (1859-1952) fue un filósofo y pedagogo norteamericano que también influyó en el pensamiento de Barnes. Formuló, a partir del pragmatismo, una teoría propia que llamó «instrumentalista», mediante la cual la inteligencia es concebida como un útil entre otros y es restituida funcionalmente a la vida cotidiana. Teórico de la «educación progresiva», en su University Elementary School niños y jóvenes aprendían mediante actividades prácticas en las que se valoraba el esfuerzo personal en el marco de verdaderos «laboratorios-escuelas». Las ideas expresadas por Dewey en *Democracia y educación* (1916) fortalecieron los conocimientos de psicología del doctor Barnes y le fue empujando a aplicar un método científico a la resolución de cuestiones estéticas. En 1917 asiste a un curso impartido por el referido pensador –de quien le interesa las concepciones democráticas que subyacen en su filosofía, las cuales descansan en los principios de la psicología analítica– en la Columbia

University, con quien finalmente entabla una larga y profunda amistad, desde la cual surge la idea de ampliar las reuniones desarrolladas con los trabajadores en la empresa de su propiedad en una experiencia pedagógica de mayor envergadura reflexionando sobre el papel que puede jugar la colección de obras de arte en la búsqueda del enriquecimiento cultural y el asentamiento de la democracia. Ello condujo a Barnes en 1922 a instituir la fundación que lleva su nombre, palanca de acción social.

Barnes aplica a la dinámica del trabajo ordinario teorías que debían ayudar a los empleados a una regeneración personal a través de la creación artística, las cuales son llevadas por un grupo compuesto por negros –desde joven se preocupó de la vida de estos americanos marginados– y blancos. Trabajos de Bertrand Russell (*The Free Man's Worship*, 1910), de John Dewey (*Comment nous pensons*, 1910) y de George Santayana (*Le Sens du beau*, 1896; *La Raison dans l'art*, 1906) son objeto de reflexión. Barnes cuelga en la fábrica pinturas de artistas americanos (William Glackens, Ernest Lawson, Alfred Maurer, Maurice Prendergast, etc.) y debate con los obreros en relación con los textos propuestos. Los empleados interesados tienen a su disposición una biblioteca de préstamo y se organizan seminarios sobre la apreciación de la obra de arte. Una empleada los dirige a lo largo de diez años, Mary Mullen, autora de *An Approach to Art* (1923), la primera publicación que sale de la fundación.

Barnes no es el típico coleccionista americano interesado por las obras de arte como ornamento de una mansión y monumento que le eternice. Tenía la convicción de que podrían ser útiles para un proyecto pedagógico experimental. Hacia 1911 –interesado por el estudio del arte, y más concretamente por sus relaciones con la educación–, renueva su amistad con el pintor William Glackens. Juntos acuden al Metropolitan Museum of Art de Nueva York donde admiran la pintura impresionista y visitan los estudios de los artistas y los marchantes. A comienzos de 1912 se dirigen a París con la intención de comprar cuadros (Glackens tuvo un papel destacado en las adquisiciones), y pueden admirar la colección de los Stein, conocidos expatriados, nexo entre America y el viejo continente a nivel de inquietudes y apoyo desinteresado. El encuentro con Leo, americano cosmopolita, sensible, interesado por el arte, entusiasta de Matisse y antiguo alumno de William James en Harvard, desemboca en una fuerte amistad. Una veintena de pinturas viajarán a los Estados Unidos: obras de Renoir (*La lección de lectura de Coco*), Pissarro (*El jardín*), Vincent van Gogh (*Joseph Étienne Roulin*), Cézanne (*Hacia la montaña de Sainte-Victoire*), Picasso (*Mujer con cigarrillo*)... La firma Durand-Ruel de Nueva York le proporciona por las mismas fechas obras de Renoir (*Busto de mujer, Niña con la cuerda de saltar*) y en Bernheim-Jeune, en París, logra *Haere pape* de Gauguin pero las compras en la capital francesa se multiplican: Daumier, Renoir (en la

venta Hirsch), Cézanne, Picasso (en Kahnweiler y en Sagot), sus dos primeros Matisse (*Naturaleza muerta con melón, Vista marina de Collioure*)...

Barnes no se detiene en su frenética carrera por acaparar obras de arte pero quiere que tengan un sentido más allá de la simple ojeada museística. Interesado por el arte como instrumento pedagógico, comienza a escribir sobre este terreno en 1915. A *How to Judge a Painting (Arts and Decoration)* le siguen trabajos sobre Renoir y Cézanne (1920), donde expone sus ideas acerca de la obra de arte como «documento humano de valor permanente».

En 1922 Barnes adquiere en Merion, cerca de Filadelfia, el Wilson Arboretum, casi cinco hectáreas, e instituye su fundación con la pretensión de «favorecer la educación y la apreciación de las Bellas Artes». Se encargó el diseño a Paul Philippe Cret, profesor de arquitectura de la universidad de Pensilvania, al modo renacentista y en travertino y se solicitó a Jacques Lipchitz siete bajorrelieves para ornamentar las fachadas mientras que el pórtico lo decoró con cerámicas la Enfield Pottery and Tile Works con motivos inspirados en la escultura africana quedando demostrado el interés del propietario por la cultura negra. Barnes comenzó a coleccionar piezas africanas en los inicios de los años veinte, adquiriendo gran cantidad al marchante de Paul Guillaume (París). Son obras que valoraba tanto por sí mismas como por su influencia en el arte del momento (Picasso, Modigliani). En la referida década compra al coleccionista danés Christian Tetzen-Lund varias obras de Matisse, entre ellas una de las más emblemáticas de su producción, *Le bonheur de vivre*, y *Madame Matisse: madras rouge*.

Por el momento en que Barnes publica *The Art in Painting* (1925) se inaugura el museo. Institución singular, los espacios expositivos funcionan como lugares para el aprendizaje, pues diversas actividades pedagógicas se organizan en torno a las obras de arte, ante las cuales se atiende a cuestiones estéticas y se valoran las connotaciones psicológicas que se desprenden de su pausada contemplación. Se desprecia la reproducción y específicamente en color pues se considera que el sistema mecánico no capta con fidelidad el original.

En 1929 el filántropo americano vende A. C. Barnes Company para dedicarse exclusivamente a la colección y a su proyección pedagógica. En colaboración con Violette de Mazia, profesora y después directora de estudios en el departamento artístico y vicepresidente de la fundación, publica diversos trabajos (*The French Primitives and Their Forms*, 1931; *The Art of Henri Matisse*, 1933; *The Art of Renoir*, 1935; *The Art of Cézanne*, 1939). Son años de importantes adquisiciones. A fines de 1925 compra en la tienda de Vollard el gran lienzo representando *Jugadores de cartas* de Cézanne; al año siguiente, *Bañistas* de Seurat, y en 1927 *La familia del artista* de Renoir. Durante la estancia de Matisse en Merion (1930), Barnes le encarga una decoración mural para la zona inferior del ventanal de la sala principal. El pintor hará una composición que no se ajus-

taba a las medidas del lugar (esta primera versión se halla en el Musée national d'art moderne de París), por lo que comienza otra que será instalada finalmente en Merion. En 1933 ingresa en el museo *La dance II*, también de Matisse –el museo posee gran número de obras de este artista–, y un extraordinario Cézanne hará acto de presencia con su hermosura y monumentalidad, *Las grandes bañistas* –Barnes y de Mazia comparan el cuadro con el friso del Partenón–, contrapunto de las empalagosas pintadas por Renoir. A lo largo de la década de los treinta Barnes adquiere más obras de Cézanne, como *Bañistas en reposo*, y de Renoir.

En cuanto a la presentación, a Barnes le interesaba simultanear artistas, épocas, culturas, maestros antiguos y modernos, el arte medieval al lado de culturas tribales, en la misma sala donde se muestran obras de Modigliani y Picasso... Hombre metódico, es lógico pensar que en las salas debía regir la armonía que proporcionara sosiego al contemplador y un ambiente apto para la reflexión. Domina el eje central distribuyendo a ambos lados cuadros que coinciden en el formato, haciendo frecuentes emparejamientos (Renoir con Cézanne, por ejemplo) que al mismo tiempo se prestan a la reflexión, ya sea por contraste como por aproximación, siendo significativa la presencia de Picasso y Modigliani junto a la imaginería negra.

El interés por la cultura oriental y la idea de la imbricación de los lenguajes artísticos se capta en *Ancient Chinese and Modern European Painting*, libro que Barnes y V. de Mazia publican en 1943.

Su atención hacia la cultura y la formación de los negros americanos es continua. En los años cuarenta contacta con la Lincoln University de Pensilvania, frecuentada en su mayoría por afro-americanos, con la cual establece proyectos pedagógicos de intercambio. Él imparte conferencias en la universidad y alumnos de esta institución acuden a los cursos de la fundación. Tal es la colaboración que cambia sus estatutos y estipula que el consejo de administración de la Lincoln se encargaría de nombrar sus regidores.

Un accidente de tráfico hizo desaparecer en 1951 a un atípico coleccionista, preocupado por atesorar pinturas modernas pero también por la capacidad que ésta tenían para el enriquecimiento humano.

La colección Barnes permaneció en las paredes del museo de Merion sin que ninguna obra lo abandonara ni siquiera con motivo de un préstamo. Fue en 1993 cuando se mostró una selección en el Musée d'Orsay de París, en cuyo catálogo se reproducen las pinturas a todo color, entre ellas la citada *Alegría de vivir*, una fantasía pastoral donde sinuosas líneas encierran un exaltado cromatismo, tantas veces estudiada en blanco y negro.

11.7. The Wallace Collection (Londres)

Está emplazada en un palacete construido en la segunda mitad del siglo XVIII, la Hertford House, en el ángulo norte de la apacible Manchester Square, un espacio cercano a Baker Street y a la comercial Oxford Street. Cuenta con fondos logrados por el cuarto marqués de Hertford entre el período 1840-1870, aunque ya eran coleccionistas el primer, segundo y tercer marqués, así como lo sería su hijo natural sir Richard Wallace fallecido en 1890. La colección fue donada al Estado por la viuda de sir Richard en 1897. Se trata de una colección eminentemente pictórica con algunas esculturas de pequeño tamaño, abundantes piezas de artes decorativas y armas y armaduras repartida por las salas de la noble mansión. El amplio grupo de cuadros destaca por su variedad en cuanto a focos geográfico-culturales (podríamos decir que la pintura europea de los siglos XVII y XVIII está bien representada) y por la calidad, con obras relevantes en la producción de los artistas representados.

Francis Seymour-Conway (1719-1794) se dedicó a la carrera diplomática. Fue embajador en Francia, con David Hume como su secretario, desde 1762 a 1765, y sucesivamente lord Lieutenant of Ireland desde 1765 a 1766 y lord Chamberlain entre 1766 y 1782. Coleccionó seis de los Canaletto con los que cuenta el museo y adquirió pintura holandesa en el mercado londinense. En 1757 compró el *Establo con caballos* de Wouwermans y dos paisajes de Ruysdael y al siguiente año un Snyders. Él y miembros de su familia fueron retratados por Reynolds.

El segundo marqués de Hertford (1743-1822), Francis Seymour-Conway, sería doblemente retratado por Reynolds y en una ocasión por Tilly Kettle. Desde 1766 a 1793 se distinguió en la Cámara baja, sirviendo como tesorero en la administración de lord North desde 1774 a 1780. Entre 1793-1794 Francis Seymour-Conway fue embajador en Berlín y Viena y en 1804 inició su asociación con la Royal Household como Master of the Horse, un oficio que disfrutó hasta 1806. Desde 1812 a 1821 sirvió como lord Chamberlain. En 1797 había adquirido la Manchester House, futura sede de la Wallace Collection, y la convirtió en su principal residencia londinense. El gusto del marqués se dirigió hacia los retratistas ingleses, adquiriendo obras de Romney y el hermoso *Retrato de Nelly O'Brien* pintado por Reynolds.

Para el tercer marqués de Hertford, Francis Charles Seymour-Conway (1777-1842), coleccionar obras de arte fue una verdadera pasión. Fue lord Yarmouth desde 1798 hasta su sucesión en 1822. Participó en avatares políticos de Gran Bretaña y Francia y fue amigo y confidente del regente, el príncipe de Gales, futuro George IV, para quien adquirió en la venta Lafontaine en 1811 y en la de Henry Hope, cinco años después, dos Rembrandt, y ambos

eran entusiastas del mobiliario francés del XVIII. El tercer duque participó en ventas de Christie's entre 1802 y 1809, comprando pinturas de Metsu, Van der Heyden, Caspar Netscher... Interesado como el regente por la pintura holandesa por tradición histórica de la realeza también compró cuadros de Rembrandt en 1823 y 1832 actualmente considerados de Govaert Flinck. Una de las adquisiciones más relevantes fue *Perseo y Andrómeda* de Tiziano, mitología pintada para Felipe II que había estado en la colección del duque de Orleáns en el siglo XVIII. Realizado por Lawrence hacia 1825, se conserva un *Retrato del tercer marqués de Hertford* en la National Gallery de Washington.

La Wallace Collection debe su importancia al cuarto marqués de Hertford, Richard Seymour-Conway (1800-1870). En 1826 se retiró del Parlamento y permaneció algún tiempo en la embajada británica en Constantinopla, lo que le estimuló en su interés por las armas y armaduras orientales. Muy ligado a París, en donde vivía su madre, frecuentaba a menudo la cosmopolita ciudad. Culto y sensible, adquirió obras de Bonington, Murillo –uno de sus pintores preferidos siguiendo el gusto de entonces–, Greuze, Boucher, Fragonard (*El columpio* es una de las obras maestras de la colección, conseguido en la venta del conde Morny en 1865). Conocedor de artistas de su momento, compró obras de Decamps, Delaroche, Meissonier... Fue un entusiasta de la pintura francesa del XVIII, comprando pinturas de Fragonard y Boucher –hay diecinueve obras suyas en la colección– en ventas diversas (Perregaux, Paul Périer, barón de Comailles), y su primer Watteau (*Les Champs Elysées*) lo logró en la venta londinense de Morny. Viejos maestros formaron parte de sus compras, así, en la venta del cardenal Fesch en Roma (1845) consiguió obras de Poussin, Hobbema y Metsu. El marqués de Hertford prefería acudir a subastas antes que a anticuarios a fin de conservar el anonimato, pues era un hombre muy reservado, teniendo agentes en París, donde se ayudó cada vez más de Richard Wallace, su hijo ilegítimo. En Londres contaba con la asistencia de Samuel Mawson, quien le informaba sobre las ventas tanto en la capital británica como en el continente, tal la del rey Guillermo II de Holanda (La Haya), en 1850, en la cual compró *Cristo entregando las llaves a san Pedro* –pintado entre 1613 y 1615 para la tumba de Nicholas Damant en la iglesia de santa Gúdula (Bruselas)– y dos retratos de Van Dyck (*Philippe Le Roy, Marie de Raet*) atribuidos entonces a Rembrandt, autor del de *Tito, su hijo*, así como un Sarto –*La Virgen y el Niño con san Juan y dos ángeles*– una de las pocas pinturas del renacimiento por él compradas. El prodigioso Rubens en que se representa un paisaje coronado por un arco iris fue comprado en la venta del erudito Horacio Walpole, conde de Oxford, en 1856. En la venta del cardenal Fesch en Roma el cuarto marqués de Hertford consiguió la *Anunciación* de Ph. de Champaigne pintada hacia 1643-1648 y en la del marqués de Montcalm, unos cuatro años más

tarde, su *Adoración de los pastores* realizada en la misma década. En la de lord Ashburnham (1850) adquirió el espectacular Salvatore Rossa (*Paisaje con río con Apolo y la Sibila Cumana*), y en la venta Welss en Christie's (1848) *La caridad de santo Tomás de Villanueva* de Murillo, pintada para la iglesia de los capuchinos de Sevilla hacia 1670, mientras que el Velázquez –la *Dama del abanico*– lo consiguió en París en 1847. Hay constancia de que algunas obras españolas fueron producto del expolio del mariscal Soult. Así, la *Sagrada Familia con san Juan Bautista* de Murillo, la cual estuvo hasta 1810 en la catedral sevillana siendo comprada en Christie's en 1849; en la venta del militar francés, en 1852, se adquirió la *Visión de san Juan evangelista* de Alonso Cano, encargada en 1635 para el convento de santa Paula de Sevilla. Por su parte, los *Desposorios* de Murillo (hacia 1660-1670), encantador cuadro de reducido formato, fue sacado del Palacio Real de Madrid. En la venta del conde de Pourtalès-Gorgier (1865) entre otras piezas se compró el cuadro más famoso de la Wallace Collection, el *Hombre sonriendo* pintado por Frans Hals. El año 1865 fue también muy productivo en cuanto a adquisiciones: en la venta del barón Brienen van Groote Lindt se logró *Joven llevando pan*, de Pieter de Hooch, y en la del conde Morny los dos Fragonard –*El souvenir, El columpio*–, los cuatro Guardi de la colección, el Greuze –*La inconsolable viuda*–, y *Una parada durante la caza*, de Watteau.

Richard Jackson, más tarde conocido como Richard Wallace y después de 1871 sir Richard Wallace Bart, había nacido en Londres en 1818, hijo de Agnes Jackson, cuyo apellido de soltera era Wallace. Su madre lo llevó a París donde permaneció en el ambiente familiar de su padre, el futuro cuarto marqués de Hertford. En 1871 Richard Wallace adquirió al conde de Nieuwerkerke –quien había sido Surintendant des Beaux Arts bajo Napoleón III y retornado a París desde su exilio en Londres– su colección en bloque: armas y armaduras, bronces renacentistas, medallas, medios relieves... También compró al anticuario parisino Frédéric Spitzer gran parte de la colección de armas y armaduras formada por sir Samuel Rush Meyrick (1786-1848) –con magníficos ejemplos del sur de Alemania y del norte de Italia–, considerado el iniciador de los estudios de este tipo de piezas en Gran Bretaña y quien fuera reclamado por el rey George IV para la reorganización de la armería de la Torre de Londres y Windsor Castle. Wallace no adquirió cuadros de cierta importancia sino después de 1872: algunas pinturas del renacimiento –*El joven Cicerón leyendo* de Foppa–, otras del rococó francés (*Un joven como Pierrot* de Fragonard, *Mademoiselle Camargo danzando* de Lancret), *Mujer en la toilette* de Terborch... Sir Richard Wallace falleció en 1890, su esposa siete años más tarde. En 1900 la Hertford House se abría como museo nacional –Wallace Collection– con la presencia del príncipe de Gales, el futuro Eduardo VII.

En unas veinticinco salas se reparte la exquisita colección Wallace. En la planta baja abundan las artes decorativas: piezas francesas de porcelana, cerámica de Sévres, esmaltes de Limoges, relojes, mobiliario, mayólicas italianas, cerámicas de Urbino, medallas de Pisanello y Matteo dei Pasti, bronces italianos, libros miniados italianos, esculturas de pequeño tamaño como el busto de *Cristo* de Torrigiano, armas y armaduras europeas de los siglos XV y XVI así como orientales,... Cuadros de Bonnington, Turner, Reynolds, Lawrence (la sala 5 está dedicada a la pintura británica de los siglos XVIII y XIX) se pueden contemplar en un ambiente propio de una mansión. En la escalinata surgen poderosamente los lienzos de Boucher, artista muy representado en la colección. En la primera planta se suceden las salas con artes decorativas y pintura de origen francés (Fragonard, Watteau, Boucher, Lancret, Nattier, Greuze, H. Vernet, Delacroix...), así como obras italianas del XVIII (Canaletto, Guardi) y pintura flamenca (Rubens, David Teniers el Joven...) y holandesa del barroco, una de las mejores ofertas del museo (Ruysdael, Hobbema, Brouwer, Adriaen van Ostade, Gerard Terborch, Jan Steen, Gabriel Metsu, Pieter de Hooch, Aelbert Cuyp, Wouwerman...).

La sala 22 es considerada la joya de la colección y realmente se trata de uno de los espacios más exquisitos que puedan contemplarse en la dinámica del coleccionismo, ámbito para la recreación de la vista a través de obras extraordinarias de varios focos geográficos y de temática diversa debidas a grandes pintores. Fue construida durante la remodelación de la Hertford House debida a Thomas Ambler en 1872-1875. En su alargado recinto –fue conocida como «The Long Picture Gallery» desde su apertura al público– se exponen magníficos cuadros británicos (retratos de Reynolds, Romney, Lawrence y Gainsborough), flamencos (Rubens –*Cristo entregando las llaves a san Pedro*, *Sagrada Familia con santa Ana y san Juan niño*, pintada hacia 1616 para el oratorio del archiduque Alberto en Bruselas, *Paisaje con arco iris*, tabla de gran tamaño que figura en el inventario de los bienes a la muerte del artista, del que el museo también posee tres preciosos bocetos para la decoración de la galería dedicada a Enrique IV en el palacio de Luxemburgo–, Anton van Dyck, Ruysdael), españoles (la *Dama del abanico* de Velázquez; los *Desposorios*, la *Anunciación* (comprada en 1843), la *Adoración de los pastores* (firmada, perteneció al convento de Capuchinos de Génova siendo adquirida en la venta Saltmarshe en 1846), la *Sagrada Familia con san Juan Bautista* y *La caridad de santo Tomás de Villanueva* (hecha para el mismo convento de Génova), obras de Murillo; de Alonso Cano se exhibe la *Visión de san Juan Evangelista*), franceses (Poussin, Claudio Lorena, Ph. de Champaigne con sus espectaculares *Anunciación* y *Adoración de los pastores*), italianos (Andrea del Sarto, Dolci, Tiziano –*Perseo y Andrómeda*–, Salvatore Rossa con *Apolo y la sibila Cumana*), holandeses (Rembrandt con el *Retrato de su hijo Titus*, Frans Hals con su *Caballero sonrien-*

do, gran número de enormes lienzos de naturalezas muertas de D'Hondecoeter, marinas de Van de Velde el Joven),...

Una reciente intervención en el edificio ha hecho posible ofrecer al visitante un servicio de cafetería en un amplio patio interior cubierto, lo cual ha elevado el número de visitantes a este recoleto museo londinense.

11.8. Apsley House (Londres)

En Dublin en 1769 nació Arthur Wellesley, el futuro duque de Wellington. Era hijo de Garrett Wellesley, primer conde de Mornington, y de su mujer Anne, hija mayor del vizconde Dungannon. Dedicado a la carrera militar, ingresó en el ejército en 1787. Participó en la campaña de Bélgica (1795) y estuvo un tiempo en India, donde fue gobernador de Seringapatam y de Mysore, y ascendió a coronel y al generalato (1802). Al regresar a su país fue elegido diputado (1806). En julio de 1808, como lugarteniente-general, salió hacia Portugal comandando una fuerza de unos 9.000 hombres a fin de ayudar a portugueses y españoles en su enfrentamiento con Francia, pero regresaría en octubre. Sin embargo, después de la muerte de sir John Moore en La Coruña, comandante de la armada en Portugal, Wellesley le sucedió y llegó a la bahía de Mondego en abril de 1809. Su primera acción significativa fue traspasar el Duero y lograr la caída de la armada de Soult en Oporto (12 mayo). Cruzó la frontera española y con la unión del ejército español venció a los franceses en Talavera de la Reina (27-28 junio). Estas victorias le reportaron los títulos de barón Douro de Wellesley y vizconde Wellington de Talavera. Fue miembro de la Regencia en Portugal (1810), y general en 1811, año en que fue conde de Vimeiro. También se convertiría en Grande de España, con el título de duque de Ciudad Rodrigo por haberla tomado en una brillante acción en enero de 1812. Al mes siguiente fue conde de Wellington. Posteriormente sería liberada Badajoz, en abril de 1812, y más tarde vence a Marmont en la batalla de Salamanca (22 julio), ocupa Valladolid y entra en Madrid en agosto, mes en que recibe la orden del Toisón de Oro con la que le pinta Goya en el busto conservado en la National Gallery siendo nombrado generalísimo de las tropas españolas. Los honores se sucedían para Wellington, elevado a la categoría de marqués por parte del Parlamento (1812), marqués de Torres Vedras (Portugal) (1812), duque da Victoria (Portugal) (1812), coronel del Royal Regiment of Horse Guards (1813-1828) y recibe la Order of the Garter (1813). La campaña de 1813 contra los imperiales consistió en avanzar en dos columnas, una por el norte del Duero, la otra hacia Salamanca, las cuales unieron sus fuerzas en Toro y llegaron a Burgos, que fue abandonada por los franceses.

En junio se produjo la gran batalla de Vitoria en la cual los franceses perdieron alrededor de 5.000 hombres, gesta por la cual fue promovido a Field Marshal y recibió de España la propiedad de Soto de Roma, cerca de Granada. Wellington venció definitivamente a los ejércitos de Napoleón en Toulouse (abril 1814). Fue embajador en París (1814), príncipe de Watterloo (1815) y delegado en el Congreso de Viena (1814-15). Estuvo al frente del ejército aliado que derrotó a Napoleón en Waterloo (junio 1815), fue comandante en jefe de las fuerzas aliadas de ocupación en Francia (1815-18), y mariscal de campo de las tropas de Austria, Rusia y Prusia (1818). En Gran Bretaña fue comandante en jefe (1827-1828) y se dedicó a la política, siendo primer ministro (1828-30) y responsable de los Asuntos Exteriores, aunque de nuevo ocuparía la comandancia del ejército entre 1842 y 1852, año en que fallece.

Apsley House, en Hyde Park Corner, fue construida entre 1771-1778 bajo planos de Robert Adam para el segundo conde Bathurst (1714-1794). La casa toma su nombre del título del conde Bathurst, lord Apsley, y fue adquirida en 1805 por el marqués Wellesley (hermano mayor del duque) a su regreso de India, vendiéndola a su hermano en 1816. En 1828-1829 el duque encomendó alteraciones empleando al arquitecto Benjamin Dean Wyatt, asistido por John Harper, con lo cual la casa fue completamente transformada. Benjamin había sido secretario de Wellington en India e Irlanda. La mansión permaneció bajo la propiedad de los duques de Wellington hasta 1947 cuando el séptimo duque la entregó a la nación. En 1952, después de la segunda guerra mundial, el Wellington Museum se abrió al público.

Ligados a la Apsley House hay cuatro monumentos familiares: el Constitution Hill Arch, la estatua ecuestre del duque, la estatua de Aquiles en el interior del Hyde Park, y el Marble Arch.

Órdenes, condecoraciones, medallas y variados souvenirs de la actividad política y militar del duque de Wellington abundan en el museo. También los servicios de mesa, como el prusiano de porcelana de Berlín (1816 (?)-1819), presentado al duque por el rey Frederick William III de Prusia (Muniment Room), el Royal French Service, de porcelana de Sèvres, regalado al duque por el rey Luis XVIII de Francia, quien asimismo le ofreció el Breakfast Set, del mismo origen, siendo también de porcelana francesa el Breakfast Set (hecho alrededor de 1810), tomado en el equipaje abandonado por José Bonaparte en la batalla de Vitoria (los tres en The Piccadilly Drawing-Room). Sin embargo el conjunto más espectacular –tanto por el gran número de piezas como por su belleza)– es el Portuguese Service, de plata y plata-sobredorada (The Waterloo Gallery), presentado al duque en 1816 por el príncipe regente de Portugal (posteriormente rey Juan VI). En el vestíbulo de la escalera se muestra la colosal escultura de Napoleón Bonaparte desnudo, heroizado como emperador

romano, realizado por Canova en mármol de Carrara, la cual fue comprada por el gobierno británico y presentada por George IV, entonces regente, al duque de Wellington.

La colección de pinturas es relevante. Las hay compradas o regaladas al duque y otras capturadas en la batalla de Vitoria, más de 165 pinturas pertenecientes a las colecciones reales españolas expoliadas por el hermano de Napoleón. Los cuadros con este origen hacen de la Apsley House un museo digno de ser visitado: instaladas en The Piccadilly Drawing-Room hay obras de Paul Brill, Aert van der Neer, Juan de Flandes (*Última Cena*, del oratorio de la reina Isabel la Católica), Adam Elsheimer, Eglon van der Neer –artista holandés autor de *Muchachos con un pájaro cazado*, procedente de la colección de Isabel de Farnesio–, Jan Brueghel el Viejo –varios paisajes con figuras, algunos firmados y fechados–, Cornelis van Poelenburgh –pintor holandés, autor de *Crucifixión, con la caída de los ángeles rebeldes*, firmada, etc.–...

En una pequeña sala se exponen cuadros de David Teniers el Joven, de Luca Giordano –*Hagar e Ismael en el desierto, Sansón y Dalila*–, y de Pannini (*Un festival en la Plaza de España*, obra encargada por el cardenal Cornelio Bentivoglio, embajador español en Roma, para celebrar el nacimiento de la infanta, en 1727, interesante por su arquitectura efímera), procedentes de las colecciones españolas, y con este origen hay obras extraordinarias en The Waterloo Gallery: Claudio Coello –*Santa Catalina de Alejandría*, firmado y fechado–, Ribera –*Santiago el mayor* (cuadro que algunos adscriben al taller), *San Juan Bautista* (de dudosa autoría a pesar de estar firmado y fechado), *Hécate* (cobre que depende de un grabado de Agostino Veneziano)–, Mengs –*Sagrada Familia con san Juan niño*, firmado y fechado en caracteres latinos, *El Niño Jesús apareciéndose a san Antonio de Padua*–, Murillo –*San Francisco recibiendo los estigmas*– (*Isaac bendiciendo a Jacob* habría que considerarlo de Antolínez y Sarabia)–, Philips Wouverman, *Paisaje con ciervo* del holandés François van Knibbergen, firmado, Anton van Dyck –*Santa Rosalía coronada por rosas por dos ángeles*–, Rubens –*Retrato de Ana Dorotea* (1628-1629), hija natural de Rodolfo II, monja en el convento de las Descalzas Reales–, Correggio –maravillosa es su *Agonía en el jardín*, de hacia 1528–, Salvatore Rosa –*Escena de batalla con columnata clásica*, firmada–, etc. Tres Velázquez, *El caballero español* y sobre todo *El aguador de Sevilla* y *Dos jóvenes a la mesa* (ambos de su etapa sevillana y de temática ausente en las colecciones del Museo del Prado) cubren de prestigio esta institución museística.

Wellington continuaría ampliando los fondos españoles, pues en 1838 compra el *Retrato de hombre* atribuido a Murillo, el *Retrato de Quevedo*, de factura velazqueña (1841), y la *Vista de Pamplona* debida a Mazo (1844).

En The Portico Drawing Room hay copias de obras de Rafael procedentes de las colecciones reales españolas (*La Virgen, el Niño, san Jerónimo y el arcángel*

Rafael y Tobías («La Virgen del pez»), *Visitación*, la *Sagrada Familia*, «La perla», *Caída en el camino al Calvario*, «El pasmo de Sicilia»). Producto del saqueo, se trasladaron a París. Después de Watterloo, cuando Wellington estaba interesado en el retorno de los tesoros artísticos expoliados por Napoleón, encargó al pintor Féréol Bonnemaison restaurar los Rafael –se pasaron a lienzo– y hacer reproducciones litográficas, las cuales fueron publicadas en 1822. En 1818 lás copias serían enviadas al duque, y por noviembre de este año los originales se encontraban en Madrid.

París, en los años que siguieron a 1815 era un lugar ideal para la adquisición de arte. La secularización de las órdenes religiosas y los tumultuosos años de guerra hicieron aflorar gran número de obras. Wellington contó como agente con Bonnemaison, pintor, anticuario y restaurador, quien adquirió control sobre la colección Talleyrand de maestros holandeses en 1817. Sus principales compras fueron en la venta La Peyrière (1817), financiero que había adquirido pinturas en ventas recientes de colecciones en Holanda y en París (nueve cuadros, entre los que se hallan *Interior con un caballero bebiendo y una pareja abrazada* de Willem van Mieris, *La visita del médico* de Jan van Steen, firmado, como también lo está *La familia disoluta*, *Una joven en su toilette* de Caspar Netscher, *Patio con jugadores de naipes* de Adrian van Ostade), y en la de Le Rouge (1818), un comerciante de obras de arte (doce cuadros, entre ellos los dos Nicolaes Maes, firmados, *Una fiesta de boda*, firmada y fechada por Steen y, del mismo, *El baile del huevo*, una de sus obras con mayor número de personajes, dentro de la tradición de los temas de la vida popular de Pieter Brueghel). En ellas Wellington demostró su interés por la pintura holandesa siempre popular en las colecciones inglesas pero en su caso con un intento de nivelar el gran número de piezas que tenía procedentes de las colecciones reales españolas, es decir, españolas, flamencas e italianas. En 1818 también compró un conjunto de cuadros holandeses al propio Bonnemaison, quien adquirió para el duque en el mismo año *Una reunión musical*, lienzo firmado por Pieter de Hooch. Antes de 1821 se compró *Una mujer en su toilette sorprendida por su amante*, obra también autógrafa del mismo artista. Pinturas británicas contemporáneas, entre las que abundan elegantones retratos del duque –destaca el pintado por Thomas Lawrence–, se reparten por las salas de la Wellington House.

11.9. Dulwich Picture Gallery (Dulwich Village, Londres)

Es la galería pública más antigua de Inglaterra, situada a las afueras de Londres, la cual hasta 1994 había pertenecido a la fundación benéfica Alleyn's College of God's Gift. De hecho hasta 1979 se denominó Dulwich College

Picture Gallery. Sus fondos están constituidos por donaciones y legados, únicamente tres cuadros han sido producto de compra.

Noel Desenfans (1744-1807) y Francis Bourgeois (1756-1811) son los responsables de la existencia de la colección Dulwich, hombres dedicados al coleccionismo y al negocio de obras de arte. Desenfans nació en Douai, ciudad próxima a Lille. Constancia de su carrera literaria llevada a cabo en París es *L'Éleve de la Nature* (1763). La vinculación de Douai con Inglaterra por medio del Catholic English College pudo ser trampolín para que Desenfans viajara a Londres en 1769, donde comenzó como profesor de idiomas. En la década de 1770 se dedicó al comercio artístico hasta 1790. En este quehacer mantuvo una relación comercial y de amistad con Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1784-1813), famoso marchante del momento casado con la retratista Vigée Lebrun, pero al mismo tiempo coleccionista. Ambos llevaban una vida de ciudadanos nobles y de «connoisseurs» que ocasionalmente se dedicaban al negocio del arte. Fue Lebrun quien le proporcionó a Desenfans obras como *Los placeres del baile* de Watteau... Otra persona que le ofrecía material era el escocés Gavin Hamilton, coleccionista que vivía en Roma.

Desenfans acogió al joven Francis Bourgeois, quien fuera abandonado por su padre. Le hizo dedicarse a la pintura y realizar el «grand tour» por Francia, Italia y Suiza. Fue nombrado pintor del rey polaco en 1791 y pintor paisajista de Jorge III en 1794. De éste, la Dulwich posee veintiún cuadros aunque en 1999 tan sólo uno estaba expuesto.

En la década de 1780 Desenfans y Bourgeois se dedicaron intensamente al comercio artístico y organizaron varias subastas en Christie's. En 1790 el príncipe Michael Poniatowski, hermano del rey polaco, propuso a Desenfans durante una estancia en Londres reunir pinturas antiguas para el monarca tarea a lo que se dedicó durante 1790 y 1795. Desenfans recibió el título de Cónsul general de Polonia y Coronel de la Guardia Real y Bourgeois uno de carácter nobiliario. La última década del siglo fue óptima para adquirir obras de arte, importadas de las comunidades religiosas y de la nobleza italiana y del trasiego con motivo de la Revolución francesa. Desenfans se benefició de la venta del duque de Orleáns (Wouwermans, *Descanso en una partida de caza*; Lebrun, *Matanza de los inocentes*) y de la de Charles-Antoine de Calonne en 1795 (Poussin, *El triunfo de David*; Murillo, *La niña con flores*; Vernet, *Paisaje italiano...*). En 1795 Polonia fue dividida y Estanislao abdicó con lo cual Desenfans tenía en sus manos unos 180 cuadros que estaban destinados para su colección.

Desenfans murió en 1807 y la totalidad de las pinturas pasaban a ser propiedad de Bourgeois, quien en su testamento (1810) las dejaba a la viuda de su protector con la condición que después de muerta pasaran a la institución del Dulwich College. Fundado en 1619 por el actor y empresario Edward

Alleyn, lord de la Casa de Dulwich, su finalidad era acoger a ancianos y educar a jóvenes sin recursos. El «college» contaba ya con una galería de pinturas al poseer las colecciones de Alleyn y de William Cartwright, actor y librero que donó sus cuadros en 1686.

En 1811 la colección de la Dulwich estaba conformada por 350 cuadros.

Bourgeois legó al Dulwich College cierta suma de dinero para la construcción de una nueva galería al fallecimiento de la viuda de Desenfans, manifestando el deseo de que su arquitecto fuera John Soane (1735-1837) con el que mantuvo amistad y quien ya hubiera levantado un mausoleo en la parte trasera de la residencia de Desenfans-Bourgois en Charlotte Street. Soane ya era un reconocido arquitecto, contaba con varios cargos oficiales –uno, el de supervisor del Banco de Inglaterra– y había diseñado, entre otras mansiones, su propia casa en Lincoln's Inn Fields. Consistía en construir una galería (salas I-V), un mausoleo y un hospicio (salas VI-IX), lo que se hizo en ladrillo amarillo-marrón, y piedra de Portland para la linterna y el friso. La iluminación natural la proporciona las profundas y elegantes claraboyas del techo. Ya en el siglo XIX se produjo la primera ampliación del edificio, en 1884, momento en que el hospicio fue convertido en galería (salas VI-IX). Hacia 1919 se crearon nuevas salas –en el lado este– eliminando las «loggias» de los extremos de la fachada y construyendo una sucesión de galerías. El museo está abierto al público desde 1857.

Obras de Gainsborough y de Lawrence entraron en la Dulwich al ser donadas por William Linley, miembro de la familia de músicos, siendo su hermano Ozias organista del «college» en 1816. Entre 1908 y 1919 el comité supervisor de la colección estuvo presidido por Henry Yates Thompson, coleccionista que donó a la institución cuadros, mobiliario y libros. Otro benefactor fue Charles Fairfax Murray, quien entre 1911 y su muerte, acaecida en 1919, entregó cuarenta y un cuadros, muchos de los retratistas británicos. Artista, comerciante en pintura y coleccionista, fue ayudante de Edward Burne Jones y entabló amistad con los pre-rafaelitas permaneciendo durante largo tiempo en Italia.

Del renacimiento, que estuvo en su momento pletórico de errores de atribución, en la Dulwich destacan dos tablitas de Rafael procedentes de la «predella» del retablo Colonna, encargo realizado por las franciscanas para la iglesia de san Antonio de Padua. De Veronés, *San Jerónimo y un donante*, fragmento de un gran cuadro de altar de la capilla de Petrobelli de san Francesco, en Lendinara, descuartizado por motivos de la especulación del mercado artístico. De los siglos XVII y XVIII italianos destaca un *San Sebastián* de Guido Reni, y obras de Giambattista Tiepolo, Ricci... Abundan las piezas flamencas con una cantidad significativa de cuadros de Anton van Dyck, siendo magníficos los

retratos de *Emanuel Filiberto de Saboya, príncipe de Oneglia,* de *Lord George Digby, II conde de Bristol,* y el intimista de *Venetia Stanley, lady Digby en su lecho de muerte.* Abundan los Rubens –especialmente de pequeño formato, aunque hay que citar *Marte, Venus y el Amor,* de hacia 1630–, y cuadros de David Teniers el Joven. De Nicolás Poussin existen varias pinturas (siete, aunque se le atribuyeron diecisiete), como también de Lorena. Entre los artistas británicos coetáneos, están representados Richard Wilson, con un paisaje, y Reynolds (una obra significativa es *Mrs. Siddons como musa trágica,* una segunda versión del original conservado en la H. Huntington Art Gallery). De los españoles, cuenta con un Antolínez proporcionado por Lebrun, pero son los Murillo joyas de la colección con la temática de los niños humildes, los cuales han contribuido a una exposición monográfica (2001): a *Dos niños campesinos* y *El pobre negro* se suma *La niña con flores,* un óleo de suelta y luminosa factura correspondiente a una alegoría de la primavera. De Rembrandt, el *Retrato de Jacob de Gheyn III* (1632) tiene unas calidades que no ofrecen dudas para inscribirlo en su producción. Otros cuadros corresponden al ámbito holandés, así escenas de género de Van Ostade, obras de Adam Pynacker, de sir Peter Lely... Junto a paisajes holandeses de Ruisdael y Hobbema, sobresalen los de tipo decorativo, muy del gusto dieciochesco, de Cuyp (dieciocho), Wouwermans, Both y Dujardin. De los retratistas británicos la Dulwich cuenta con pinturas de George Knapton, y Gainsborough, de quien debemos nombrar el *Retrato de Philipp Jacques de Loutherbourg,* donado por el capitán Thomas Moody (1831) y especialmente el *Retrato de la señora Elizabeth Moody y sus dos hijos.*

En la primavera de 2000 se reabrió la Dulwich Picture Gallery con la prolongación del claustro, a fin de disponer de servicios tales como una cafetería, una tienda, una sala para actividades educativas, un auditorio y un almacén.

11.10. Courtauld Gallery (Londres)

Ubicado entre Strand Street y Victoria Embankment, cerca de St. Mary Le Strand y a la altura de Waterloo Bridge, este prestigioso museo alberga once colecciones diversas, con alrededor de 500 pinturas, unos 6.000 dibujos y miles de grabados. El alcance de las colecciones abarca a esmaltes del siglo x y marfiles medievales, trabajos en metal islámicos, cerámica turca y algunas piezas de escultura, obras de las artes decorativas del renacimiento italiano, mobiliario, textiles, pintura italiana de los siglos xiv al xvi, obras pictóricas flamencas y holandesas, pinturas y dibujos de Rubens, bocetos de Tiepolo, y una magnífica representación de pintura impresionista y post-impresionista, con una sección dedicada al siglo xx.

Las Courtauld Institute Galleries forman parte del Courtauld Institute, la institución de enseñanza más antigua de Gran Bretaña para el estudio de la historia del arte, el cual surgió en 1931 como resultado de la iniciativa de miembros de la University of London. La idea de crear una entidad para el aprendizaje del arte, con colecciones de calidad e inmersa en un organismo académico, vino de Arthur Hamilton Lee, vizconde Lee of Farnham (1868-1947). Lord Lee, diplomático, político y administrador, trabajó en Canadá y en los Estados Unidos donde se casó con la hija de un banquero de Nueva York. Allí había quedado impresionado con el recientemente fundado Fogg Art Museum, perteneciente a la Harvard University. En 1927 persuadió al vice-canciller de la universidad de Londres, sir Gregory Foster, y a sus colegas profesionales a fin de establecer un sub-comité que hiciera viable el proyecto. En 1955 su viuda permitió que el Instituto estuviera separado de la colección, la cual se instalaría en Bloomsbury.

Un gran apoyo vino de parte de sir Robert Witt (1872-1952), jurista y presidente del National Art-Collections Fund quien lega su archivo de fotografías de pintura europea, arquitectura, escultura y artes aplicadas al Courtauld. Otras ayudas financieras procedieron de sir Joseph Duveen y de diversos benefactores.

La colección Courtauld estaba instalada en Home House, en el número 20 de Portman Square, como ubicación temporal, pues en 1958 las Courtauld Institute Galleries se abrieron en Woburn Square, Bloomsbury, en el quinto piso de un nuevo edificio vecino al Warburg Institute, trasladado desde Hamburgo en 1934 con la intervención personal de Lee como parte de la nueva institución. En 1989 las obras serían llevadas al North Block (completado en 1780), de Somerset House, en The Strand, y ocuparon las Fine Rooms abriéndose al público en 1990. Somerset House está considerada la obra maestra de William Chambers (1724-1796), tutor y arquitecto de George III, uno de los edificios más interesantes de la arquitectura del siglo XVIII europeo.

Samuel Courtauld (1876-1947) descendía de una familia de hugonotes que se estableció en Londres y en el sudeste de Inglaterra a finales del siglo XVII. La familia prosperó en las manufacturas de seda durante el siglo XIX y tras el declive del negocio se convirtió en el líder mundial de la producción del primer tejido artificial, el rayon, expandiéndose gracias a la demanda que implicó la primera guerra mundial. Samuel Courtauld fue un hombre interesado por la cultura, especialmente por el arte y la música, y apoyó a jóvenes artistas británicos, intereses que compartía con su mujer. Su pasión por el arte procede del encuentro con la pintura italiana del renacimiento durante un viaje realizado en 1901 a Florencia, así como por la impresión de la Hugh Lane Collection que vio en la Tate Gallery en 1917. La ausencia de obras modernas francesas

en las colecciones británicas le llevó a la determinación de favorecer la adquisición de importantes pinturas de Manet, Renoir, Degas, Vincent van Gogh, Seurat, etc. que se conservan en la National Gallery. Al mismo tiempo comenzó a comprar obras para ir formando su colección privada en gran medida con el consejo del anticuario Percy Moore Turner. En 1925 Courtauld adquirió la Dowager Countess of Home, aristocrática villa construida por Robert Adam en 1774, en la cual estableció en memoria de su mujer, muerta en 1931, un centro para la comunidad internacional de artistas, historiadores de arte, conservadores y críticos, organización conocida como Home House Society (hoy Samuel Courtauld Trust).

La **Courtauld Collection** (donación 1932, 1934; legado 1948) constituye el broche de oro de la colección, conformada principalmente por obras impresionistas y post-impresionistas que han dado popularidad al museo, caracterizadas por su representatividad y su calidad, con obras señeras repartidas en las Akzo Nobel Room y Great Room. De Manet existen varios ejemplares, siendo particularmente destacables la pequeña versión de *Le déjeuner sur l'herbe* (h. 1867) y *En el bar del Folies-Bergère*, conocida obra realizada entre 1881 y 1882. Uno de los más bellos Monet figura en la colección, un *Paisaje de Antibes* (1888) con un árbol en primer término, pero también lo es *Argenteuil, efecto otoñal*. Si *El palco* (1874) de Renoir es una de las obras más divulgadas de los impresionistas, otra, del mismo autor, tiene la importancia de representar al marchante *Ambroise Vollard* (1908) sosteniendo en la mano una pequeña escultura de Maillol. Obras de Degas (*Después del baño*), de Sisley y de Pissarro completan el panorama impresionista.

Dos lienzos de Vincent van Gogh muestran su capacidad para la representación colorista y luminosa de la naturaleza, con pincelada grumosa (*Paisaje de Arlés*, 1889), pero también para el retrato, exponiendo uno de los autorretratos más divulgados, el que se representa con una oreja vendada, del mismo año. No menos famoso es el cuadro *Never more* (1897) de Gauguin, de quien el museo posee otros ejemplares. Cézanne es uno de los artistas habituales de la colección formada por Courtauld, con obras de variada temática: paisajes (es hermosa una de sus popularizadas vistas de la *Montaña de Sainte-Victoire*, hacia 1887), figuras (*Hombre con pipa*, una pequeña versión de *Jugadores de cartas*), naturaleza muerta (*Bodegón con un pequeño yeso*)...El puntillismo de Seurat también tiene cabida, con varias pinturas de pequeño formato a las que se ha unido una reciente adquisición: un *Paisaje* de minúsculo tamaño. El arte contemporáneo no está ausente, como se ve, entre otras obras, en el *Desnudo femenino* (h. 1916) de Modigliani.

En la **Lee Collection** (atesorada por Lee of Fareham, 1947) abundan los cuadros italianos del renacimiento con obras de Paolo Veneziano, Botticelli

(*Santa Trinidad con santos*, obra cuestionada por la crítica como exclusiva del pintor), Veronés (su *Bautismo de Cristo* es un delicado óleo de pequeño formato de figuras con posturas forzadas y riqueza de color), así como de otras procedencias, sobresaliendo *Adán y Eva* de Lucas Cranach el Viejo, un cuadro en que los primeros padres aparecen rodeados de animales en el Jardín del Edén (Harry Neal Room). Otras pinturas corresponden al barroco, figurando Rubens (*Descendimiento*, que con la *Visitación* y la *Presentación en el templo*, llegadas al museo gracias a The Princes Collection, conforman un tríptico, preparación para el que pintó para la guilda de los arcabuceros de la catedral de Amberes entre 1611 y 1614) y Anton van Dyck con una pequeña *Crucifixión*. Con este benefactor el Courtauld logró una serie de buenos retratos del XVIII, así, el de *Francisco de Saavedra* pintado por Goya en 1798 y los de Romney (*Retrato de Lady Greville*) y Raeburn (*Retrato de Mrs. Malcolm*).

Obras del siglo XIX (entre ellas del impresionismo) y fauvistas, forman parte de la **Fry Collection**. Roger Eliot Fry (1866-1934) fue pintor y crítico británico, promotor del arte moderno en Gran Bretaña y conservador de pintura antigua en el Metropolitan Museum de Nueva York. Persona próxima a Samuel Courtauld, legó pinturas, dibujos y diversos objetos a Home House Society.

Obras del trecento y del quattrocento han ingresado en la famosa colección londinense con la **Gambier-Parry Collection**, legada en 1966, en gran medida procedente de la formada por el abuelo del donante quien la albergaba en su casa de Highnam Court, en Gloucester-shire. Se trata de uno de esos raros coleccionistas británicos que apreciaba a los italianos del ducento y del trecento. Conocido es el políptico de la *Crucifixión con los santos* de Bernardo Daddi. Del renacimiento hay que destacar una obra de Lorenzo Monaco, la *Visitación, Adoración de los magos y Coronación de la Virgen*, pero su colección también cuenta con pinturas de Solimena, Pietro da Cortona, etc. Gambier-Parry no sólo se interesó por la pintura sino por los esmaltes de Limoges y el trabajo en marfil del gótico francés del que la Courtauld Gallery conserva interesantes piezas.

A 1978 corresponde el excelente legado del conde Antoine Seilern (1901-1978). Era hijo de un británico de origen austriaco, mientras que la familia de su madre, americana, era de origen alemán. Hasta 1937 estudió filosofía, psicología, historia, arqueología y, principalmente, historia del arte, con Swoboda, Sedlmayr y Schlosser. Estuvo muy influido por Johannes Wilde (1891-1970), historiador del arte húngaro con el que tuvo una gran amistad y conservador del Kunsthistorisches Museum de Viena, nombrado posteriormente director delegado del Courtauld Institute. El aristócrata se estableció en Inglaterra en 1939. Después de la guerra se trasladó al 56 Princes Gate, Kensington, y fue creando su colección con la ayuda del experto Paul Levi, a la que se le suele citar como **The Princes Collection**.

La colección se compone de pinturas y dibujos –de la mayoría de los focos europeos–, así como de grabados y libros desde el siglo XIV al XX. Hay pinturas italianas significativas, tal el exquisito tríptico trecentista de Bernardo Daddi representando en la parte central la *Virgen con el Niño entronizados acompañados de santos y ángeles*, pieza fechada en 1338. De Zoppo figura un *San Sebastián* y delicadas son la *Virgen con el Niño* y la *Sagrada Familia* del Parmigianino. También hay que citar obras de Fetti (*Vertumnuo y Pomona*) y Crespi (*La Virgen ante los instrumentos de la pasión*), mientras que los bocetos de Giovanni Battista Tiepolo para los siete altares de la iglesia de las Descalzas franciscanas de san Pascual en Aranjuez, encargados en 1767 –los cinco que se conservan figuran en la Courtauld Gallery–, constituyen uno de sus tesoros, ocupando junto con otros (doce en total) un lienzo de pared de la sala nº 7, lo cual no deja de resultar llamativo para algunos y aburrido para otros.

Del ámbito flamenco descuellan una *Crucifixión* de Quintin Massys y su delicada *Virgen de pie con el Niño y ángeles*; un pequeño tríptico es atribuido a Robert Campin, y *Cristo y la mujer considerada en adulterio* es una buena grisalla (firmada y fechada) de Pieter Brueghel el Viejo. Muchas son las pinturas del barroco con este origen. El museo cuenta con catorce tablitas de David Teniers el Joven, interesantes al tratarse de copias de obras italianas de la colección del archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas, de la que era conservador, relacionadas con el *Theatrum Pictorium*, uno de los primeros catálogos ilustrados.

Obras de Rubens, independientes y bocetos, ocupan una sala (Edo Room), siendo una de las colecciones de este pintor más importantes fuera del ámbito regio. Treinta y un ejemplares de la Princes Gate Collection se registran en el catálogo completo de Rubens. Dos tablas de gran soltura de pincelada y riqueza de colorido con escenas de la «Vida de Aquiles» corresponden a bocetos para una serie de ocho composiciones para tapices sobre el héroe griego; *La generosidad triunfando sobre la Avaricia*, de 1632-1633, es un boceto para una composición del techo de la Banqueting House (Londres), llevado a cabo por Rubens y el taller; seis minúsculos bocetos (ejecutó treinta y nueve), de gran jugosidad, recogen escenas que el pintor flamenco trasladó al techo de la iglesia de los jesuitas de Amberes, destruidos por un incendio en 1718. Aparte de otros bocetos (*Muerte de Hipólito*, de 1610-1611; *Salomón y la reina de Saba*, 1620; *Ester y Asuero*, 1620, etc.) y cuadros de pequeño tamaño (son espectaculares los desnudos de *Caín matando a Abel*, de hacia 1609), así como de un copia del *Retrato de Baldassare de Castiglione*, muestra de la admiración hacia el maestro de Urbino, y de un detalle de *Carlos V en Mühlberg* de Tiziano copiado en su estancia en España (1603), en la Courtauld Gallery se exhibe uno de los más hermosos retratos de grupo pintado por Rubens, interesante además por cuanto se trata de *La familia del pintor Jan Brueghel el Viejo*, acompañado por su segun-

da esposa, Catharina van Marienbergh, y sus dos hijos, realizado hacia 1613-1615, el cual figura en el inventario de las obras de David Teniers el Joven por su matrimonio con un miembro de la familia. *Retrato de un hombre sentado en una butaca* es un cuadro de Anton van Dyck, artista flamenco también presente en la colección. Por el ámbito francés, Claudio Lorena aparece con su delicado *Paisaje con una vista imaginaria de Tivoli* (1642).

Del siglo XIX hay pinturas en la Princes Collection, con ejemplares del realismo francés (Dauvigny), impresionistas (Pissarro, Degas, Renoir, Morisot...), y post-impresionistas (Cézanne). El arte contemporáneo está representado por Oscar Kokoschka, quien fuera amigo del conde.

La **Witt Collection** (legada por sir Robert Witt, 1952) cuenta con aproximadamente 3.500 dibujos. Johannes Wilde (1970) fue otro benefactor. La **Arthur Gilbert Collection** (empresario americano nacido en 1913) es una reciente entrega (1996) basada en artes decorativas que abarcan los siglos XV al XIX, procedentes de Europa, India y América del sur. Su colección de plata incluye piezas del rococó (Paul de Lamerie) y del neoclasicismo (Paul Storr), una de ellas corresponde a una entrega de Catalina II la Grande al monasterio de Kiev.

La presentación de las pinturas se hace a través de salas nobles dando al conjunto una apariencia palaciega convencional. Éstas se van desgranando teniendo en cuenta como criterio la cronología, y, aún en salas amplias donde se puede jugar con el espacio y la presentación combinada las obras de cada uno de los artistas están agrupadas, como se pueden apreciar en The Great Room dedicada a los impresionistas y post-impresionistas.

11.11. Lenbachhaus (Munich)

Se trata de un edificio levantado en las cercanías de la Königsplatz. Sus construcciones clasicistas de la época del rey bávaro Ludwig I contrastan con la villa de tipo toscano construida bajo los planos de Gabriel von Seidel (1887-1891) a petición de Franz von Lenbach (1836-1904), «príncipe de los pintores», que disfrutara de largas estancias en Roma y en la Toscana. Se trata de un pintor conocido como retratista oficial de Guillermo II, de Bismarck y de Moltke. La Lenbachhaus expone de él su *Autorretrato acompañado de su mujer e hijos* (1903). Su viuda vendió la propiedad a la ciudad de Munich en 1924 y posteriormente donaría gran cantidad de obras de arte de la colección familiar. La Lenbachhaus se abrió al público por primera vez en 1929 y se ampliaría con una nueva ala diseñada por Hans Grässel (m. en 1939).

La Lenbachhaus cuenta con escultura y pintura del siglo XIX bávaro, obras de Christian Daniel Rauch, Wilhelm von Kobell, Wilhelm von Lenbach, Corinth

(*Autorretrato con esqueleto*, 1896), Franz von Stuck (*Salomé*, 1906, con marco original)... Sin embargo, lo verdaderamente espectacular son las obras relacionadas con Der Blaue Reiter. Gabriele Münter –que fuera compañera durante algún tiempo de Kandinsky– con ocasión de su 80 aniversario (nació en 1877) donó una extraordinaria colección de óleos (noventa), acuarelas (más de 330), pinturas sobre vidrio, grabados, cuadernos, etc., realizados por el artista ruso, además de veinticinco pinturas y numerosos dibujos y grabados de ella misma y trabajos de otros miembros del «Jinete Azul»: Jawlensky, Franz Marc, Macke... De la Bernhard Koehler Foundation, tío de Elisabeth Macke y gran mecenas del grupo, se integraron en 1965 muchos testimonios del hacer de Macke, Marc, Jawlensky, Niestlé, y gracias a Gabriele Münter y a la Johannes Eichner Foundation se añadieron importantes creaciones de Klee.

Hay que señalar que las salas dedicadas a Blaue Reiter tienen las paredes pintadas de colores azul, rojo, amarillo,.. armonizando con la vitalista paleta de los artistas. Los cuadros se presentan en una única fila y espaciados, agrupándose los de pequeño formato y de cristal en vitrinas. Esta exquisita colección es digna de resaltar por la gran cantidad de piezas que tiene de uno de los grupos de vanguardia dentro del expresionismo, por su cuidada y sobria presentación y por lo recoleto del lugar.

11.12. Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa)

Esta prestigiosa institución museística se debe a Calouste Gulbenkian (1869-1955), hombre de origen armenio –nació en Scutari (Estambul)– que desde joven contó con una importante fortuna basada en el negocio del petróleo. Formado en el King's College de Inglaterra, en 1891 realizó un viaje por Transcaucasia durante el cual visitó los campos petrolíferos de Baku, experiencia que recogió en *La Transcaucasie et la Péninsule d'Apchéron. Souvenirs de Voyage* y llamó la atención en el Ministerio de minas del gobierno otomano de tal manera que se le encargó llevar a cabo una relación de los campos del imperio, especialmente de Mesopotamia. Gulbenkian fue un pionero en el desarrollo petrolífero en el Medio oriente e impulsor del negocio en el golfo pérsico. Debido a su capacidad de maniobra, la Compagnie Française des Pétroles (formada en 1924) tendría participación en el capital de la Turkish Petroleum Co. y acceso a sus campos de petróleo, la cual fue fraccionada (1928) en cuatro compañías, asignándosele a Gulbnekian el 5%. Asimismo este hombre de negocios fue un nexo entre las compañías petrolíferas americanas y las rusas, y tuvo un papel destacado en la organización del grupo Royal Dutch-Shell.

Calouste Gulbenkian fue un exquisito coleccionista. Se apoyaba en su gusto personal –nada aventurero por lo que solía hacer consultas– y en la excepcional calidad y rareza de las piezas, material que le era proporcionado, en gran medida, por comerciantes de París y Londres, como Joseph Duveen, Wildenstein, Knoedler, Colnaghi y otros. Este hombre de negocios logró obras de colecciones privadas, como la de la familia Rothschild (así el *Retrato de Lady Cotton*, de Gainsborough), y del gobierno de la Unión Soviética (procedentes del Ermitage), hacia 1929-1930, país del que consiguió no sin dificultades dada la categoría económica y socio-política de los clientes interesados, esculturas como *Diana*, extraordinario mármol de Houdon, pinturas tal el *Retrato de Hélène Fourment* de Rubens, y espléndidas piezas de las artes decorativas como las realizadas por Germain. El interés de Gulbenkian era ecléctico. Compraba pintura, algo de escultura, numismática, manuscritos y libros, estampas, joyas, y, especialmente, artes decorativas (mobiliario, tapicería, alfombra, cerámica, porcelana, plata, orfebrería...). La procedencia es variada, pero esencialmente arte europeo, del Próximo, Medio y Extremo oriente.

En cuanto al ámbito europeo, desde el punto de vista pictórico destaca por parte del flamenco del siglo XV las figuras cortadas de *Santa Catalina* y de *San José* de Rogier van der Weyden, y del XVI la *Virgen con el Niño* pintada por Gossaert. Del quattrocento italiano cuenta con un Ghirlandaio (*Retrato de una joven*), un Carpaccio y una tabla de Cima da Conegliano. Mientras que la ausencia del barroco italiano es significativa, la Gulbenkian posee importantes pinturas flamencas –como el ya citado *Retrato de Hélène Fourment* de Rubens, de quien tiene otras obras, y el *Retrato masculino* de Van Dyck– y holandesas (*Figura de anciano* y, posiblemente, *Palas Atenea* o *Alejandro* son dos obras de Rembrandt).

La pintura del siglo XVIII tiene una buena representación, especialmente la francesa con obras de Boucher, Fragonard, Watteau, Lancret, Nattier, Maurice-Quentin de La Tour... La colección de Guardi es una de las mejores. El paisaje británico lo apreciamos en el par de grandiosos Turner y la peculiaridad del retrato en Romney, Gainsborough (*Retrato de Mrs. Lowndes-stone*) y Lawrence (*Retrato de lady Elizabeth Conyngham*).

En el museo lisboeta se pueden ver dos Burne-Jones como exponentes del pre-rafaelismo. La pintura del realismo francés se contempla a través de varios Corot, Millet (son maravillosos sus lienzos con *Arco iris* y *El invierno*), Dauvigny, Fantin-Latour... Hay dos Manet, uno de ellos el famoso *Joven lanzando pompas de jabón*, y el impresionismo se constata a través de significativas obras de Degas (como su *Autorretrato*), Monet (*Naturaleza muerta, La débâcle*), Renoir (encantador es el *Retrato de Madame Monet*)...

La escultura europea está representada por el germánico Riemenschneider con su peculiar manera de tallar la madera, y por obras de Lemoyne, Coysevox,

Pigalle, Houdon –*Diana*, procedente de las colecciones reales rusas, se sitúa en una zona destacada–, y artistas del XIX, como Carpeaux y Rodin.

Las artes decorativas de procedencia europea son de variada naturaleza: marfiles franceses del XIV, bronces (Gouthière Thomire), orfebrería francesa y servicio de plata (obras de Durand Germain procedentes del Ermitage), cerámica, mobiliario, tapicería flamenca del XVI... Es importante el fondo medallístico de la Italia del XV. Las joyas de René Lalique constituyen una colección de exquisita belleza modernista, única en el mundo también por su cantidad.

A las colecciones de arte egipcio y greco-romano (escultura, cerámica, medallística, vidrio), se añaden los excelentes fondos originarios de Mesopotamia (escultura, cerámica), del Oriente islámico (arte del libro, manuscritos, encuadernaciones, cerámica, azulejos, losas, tejidos persas, de Siria y de Turquía, del Cáucaso), libros de Armenia, arte del Extremo Oriente (cerámica china, estampas del Japón...).

Calouste Gulbenkian confió un buen número de pinturas a la National Gallery de Londres en la década de los treinta, y al British Museum su colección de arte egipcio. Este coleccionista tuvo previsto instituir una fundación destinada a acoger sus obras en un edificio que debía levantarse junto a la National Gallery londinense. En 1948 y en 1950 las obras se envíaron a la National Gallery de Washington. En la capital americana se proyectó la construcción de un museo para albergarlas, ligado al museo nacional y por éste administrado, idea que no fue del beneplácito de su propietario. Parte de la colección estaba acogida en su palacete parisino del 51 Avenue de Iéna. Calouste Gubelkian viajó a Lisboa en 1942, donde fijó su residencia y falleció. En su testamento definitivo de 1953 creaba una fundación con sede en la capital lusa con fines caritativos, artísticos, educativos y científicos. No se trata solamente de una de las mejores colecciones de arte del mundo, sino que ésta ejerce un papel significativo en el marco de un país donde la carencia de obras foráneas es un condicionante. Todo lo contrario a un macromuseo, en el Gulbenkian no hay lugar para el hastío.

11.13. Mauritshuis (La Haya)

La Casa de Mauricio alberga una colección instalada en un palacete de corte clasicista paladiano recorrido por columnas jónicas que sostienen un frontón triangular, «estuche perfecto para un tesoro pictórico» (J. Gállego). Fue construido entre 1633 y 1644 por Pieter Post bajo planos de Jacob van Campen para Johan Maurits (1604-1679), conde de Nassau-Siegen, gobernador general del Brasil holandés. Se levantó al borde del estanque del Hofvijver, en una zona

conocida como el Akertuin, al este del viejo castillo medieval de los condes (Ten Haghe) el cual después de haber sido ampliado varias veces se convirtió en el Binnenhof. Johan Maurits, después de una estancia de siete años en América del sur, vuelve a La Haya en 1644 y se instala en su mansión. Su interior fue desbastado por el fuego en 1704 procediéndose a una restauración que también afectó a la estructura proporcionando mayor luminosidad.

Los comienzos de la colección pictórica del Mauritshuis se remontan a los príncipes de la Casa de Orange que desde los inicios del siglo XVII se interesaron por las artes y adquirieron cuadros. Por ejemplo, el *Retrato de Floris van Egmond* debido a Jan Gossaert entró en el Mauritshuis gracias al matrimonio de Anne d'Egmond-Buren con Guillermo de Orange. A partir de 1621 Frédéric V (1596-1632), elector palatino, quien fue durante algunos meses rey de Bohemia, se instaló en el palacio del Kneuterdijk. El stathouder Frédéric Henri (1584-1647) y su mujer Amélie de Solms elevaron la vida cultural de la ciudad la cual se embelleció con numerosos palacios. Con motivo del matrimonio, encargó a Abraham Bloemaert una serie de cuadros ilustrando la historia de Cariclea y Teágenes para el palacio Honselaarsdijk, cerca de La Haya (1626), de la cual el Mauritshuis expone un estupendo lienzo. Su secretario, Constantijn Hujgens (1596-1687), fue relevante humanista, interesado por la música, la poesía, la arquitectura y las artes plásticas. El *Retrato de Guillermo III (1650-1702) niño con su tía María de Nassau*, de Gerard van Honthorst, procede del palacio Huis ten Bosch. Ciertos cuadros pertenecieron a la corona de Inglaterra. Así, *La joven madre*, de Gerrit Dou, que había sido un regalo de los Estados de Holanda a Carlos II fue remitido a los Países Bajos (palacio Het Loo) por Guillermo III, convertido en rey de Inglaterra en 1688 debido a su matrimonio con la princesa Ana. Aquí también llegaron varias obras de Hans Holbein el Joven, pintor de la corte de Enrique VIII, como el extraordinario *Retrato de Robert Cheseman* (1533).

En el siglo XVIII Guillermo IV (1711-1751) y especialmente su hijo Guillermo V (1748-1806), fueron grandes aficionados a la pintura dando lugar a un gabinete, situado sobre el Buitenhof. El primero, siendo príncipe, facilitó la compra de *Simeón en el templo*, obra de Rembrandt, en 1733, y de *El buey*, famosa pintura de Paulus Potter, especialista en este tipo de animalística, mientras que el segundo proporcionó a las colecciones *Adán y Eva*, de Rubens y Jan Brueghel, en 1766, y dos años antes el *Interior de la Nieuwe Kerk de Delf con el mausoleo de Guillermo de Orange* (1651), obra de gran significado histórico pintada por Gerard Houckgeest.

El último stathouder de las Provincias Unidas, Guillermo V, tomó el camino de Inglaterra cuando el país fue invadido por los franceses en 1795. Los 200 cuadros que conformaban el «Gabinete del Stathouder» fueron trasladados a

París en calidad de botín. Tras la caída de Napoleón y el desastre de Waterloo (1815) la mayoría retornó aunque no se recuperarían unos setenta estando algunos de estos localizados en museos franceses (Lyon, Rennes). Bajo el reinado de Luis Napoleón, la Biblioteca Nacional se instaló en la mansión de Johan Maurits con la denominación de Biblioteca Real. Guillermo de Orange (1772-1843), hijo del último stathouder, proclamado príncipe soberano en 1813 y después rey con el nombre de Guillermo I (1815), fundó diversas instituciones reales encargadas de conservar las colecciones de su padre devueltas por Francia. Objetos preciosos de la colección de Guillermo V, además de piezas chinas y japonesas, constituyeron los fondos del Gabinete Real de Curiosidades. Las pinturas del stathouder, en un principio expuestas en la galería de Guillermo V, fueron confiadas al Estado para la creación del Gabinete Real de Pinturas. En 1820 el palacete fue adquirido por el estado holandés para albergar el Gabinete Real de Pinturas –en el primer piso– y de Curiosidades –en la planta baja hasta 1875. El Mauritshuis abrió sus puertas dos años después. Entre 1826 y 1830 se había editado un catálogo ilustrado aparecido en cuatro entregas con un total de 100 cuadros, colección que se ampliaría de un modo significativo pues obras como *La lección de anatomía del Dr. Tulp* y la *Vista de Delft* ingresaron gracias a la intervención del rey Guillermo I. Lamentablemente, la colección privada de Guillermo II con obras maestras de los siglos XV y XVI fue vendida en 1850 y 1851. Adquisiciones estatales, legados particulares y préstamos de larga duración han ido enriqueciendo los fondos del Mauritshuis. En 1874 el nuevo catálogo acogía 318 pinturas y 15 esculturas.

En la etapa del director del museo Abraham Bredius, a partir de 1889, se procede a una interesante política de adquisiciones, ingresando el *Retrato de un miembro de la familia Lespinette*, magnífica obra de Memling entonces atribuida a Antonello da Messina (1894), y dos años más tarde el encantador *Jilguero*, de Carel Fabritius. Precisamente uno de los más importantes legados lo constituyó veinticinco cuadros de la colección Bredius, con tres Rembrandt, el *Homero* entre ellos. También de otro de los legados, el de A. A. des Tombe (1903), procede la *Joven de la perla*, de Vermeer, uno de los cuadros por el que se acude expresamente a La Haya. Con el referido legado ingresa *Vaso de flores en un nicho*, maravillosa naturaleza muerta de Ambrosius Bosschaert. A 1996 corresponde la donación de *Naturaleza muerta con fresas*, delicado bodegón de Adriaen Coorte que ingresa gracias a la señora Edward Speelman, mientras que otro primoroso cuadrito, *Naturaleza muerta con un florero y conchas* pintado por Balthasar van der Ast fue legado por John H. Loudon, quien fuera presidente de la Fundación de Amigos del Mauritshuis.

La Vereniging Rembrandt, una asociación privada destinada a facilitar la financiación de la compra de obras de arte, ha favorecido el ingreso de pintu-

ras de gran valor, de Gerard Terborch, Jan Steen, Isack van Ostade, etc., mientras que la Fundación de Amigos del Mauritshuis ha contribuido a la financiación de importantes obras, como el *Retrato de un anciano* (1667), de Rembrandt, comprado en 1999; en 1993 adquirió *Vaso con flores*, uno de los raros cuadros de flores de Jan Davidsz de Heem. La Sociedad de Seguros de Vida (Onderlinge Levensverzekering-Maatschappij, «'s-Gravenhage») realizó una contribución importante para la adquisición de la *Violinista* (1629), interesante ejemplar de un caravagista de Utrech, Gerard van Honthorst.

Se trata de una nutrida colección que por problemas de espacio no se puede mostrar en su totalidad. Esta cortapisa hace del Maurithuis un museo apto a la escala humana en el que la selección de piezas lo dignifica. Fundamentalmente es una colección pictórica holandesa, con los cuadros dispuestos por las salas que recorren la primera y segunda planta.

De los manieristas se muestran obras de Cornelisz van Haarlem y entre los caravagistas de Utrech el museo expone cuadros de Hendrick ter Brugghen (*La liberación de San Pedro*, de 1624) y Gerard van Honthorst (*La violinista*, lienzo pintado en 1626). La pintura holandesa del siglo XVII está prodigiosamente representada. Los grandes maestros se pueden apreciar a través de extraordinarias pinturas, algunas de ellas muy divulgadas. Así, de Rembrandt es conocida su *Lección de anatomía del profesor Nicolaes Pieterszoon Tulp* (1632), pero también sobresalen su *Simeón en el templo* (1631) con un poderoso foco lumínico que sale del Niño, la palpitante *Susana en el baño* (1637), el prodigioso *Homero* (1663) –más íntimo que el del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (unos diez años anterior), y su *Autorretrato a la edad de 63 años*, el último que pintara en su dilatada vida (1669). De Vermeer, el museo expone su panorámica *Vista de Delft* (h. 1660-1661), uno de los paisajes más emblemáticos de la pintura holandesa, y el delicado *Retrato de jovencita con turbante* (o «La joven de la perla») (h. 1665), una de las estrellas del museo recientemente restaurada. De Frans Hals se conservan varios retratos, como el bello de *Aletta Hanemans* y el *Risueño muchacho* (h. 1627), de suelta paleta.

El Mauritshuis es un museo sensacional para apreciar la capacidad de los holandeses para el retrato y para contemplar escenas de interiores tan propias de su ámbito. De Gerard van Honthorst podemos nombrar el emblemático *Retrato del stathouder Frédéric Henri y de su esposa Amelia de Solms* (1637-1638); cuando Anton van Dyck retornó a Amberes desde Italia en 1626 se convirtió en el retratista preferido de la burguesía, de tal manera que al año siguiente el pañero Peeter Stevens le encargó su retrato, y tras su boda, al año siguiente, el de su esposa, Anna Wake, con el que hace «pendant».

Las escenas de género constituyen una de las vertientes más personales de la pintura holandesa y el Mauritshuis ofrece un amplio repertorio de extraor-

dinaria calidad donde las segundas lecturas hacen a estas pinturas tan elocuentes. *La joven madre* (1658) corresponde al título de un conocido cuadro de Gerrit Dou, pintor de Leyde de superficies lisas, esmaltadas, que había sido discípulo de Rembrandt, ofrecido por los estados de Holanda en 1660 al nuevo rey de Inglaterra, Carlos II. Cuando el stathouder Guillermo III se convierte en rey de Inglaterra recuperó esta «cocina holandesa», en palabras de John Evelyn, si bien aquélla la reclamó en varias ocasiones. Una de las escenas más íntimas corresponde a *La caza de piojos* (h. 1652-1653) pintada por Gerard Terborch: limpiar y embellecer el cuerpo no es únicamente un acto de limpieza física. Dentro del sentido alegórico tan propio de la pintura de esta zona europea está *Una dama componiendo música*, obra de Gabriël Metsu realizada hacia 1662-1663. La música, la carta, la marina tormentosa, el visitante, la cama, la bebida, las ostras, etc. son elementos consustanciales a la pintura holandesa. La *Escena de burdel* (h. 1658) de Frans van Mieris el Viejo es uno de los cuadros más explícitos donde en un dormitorio una joven da de beber a un hombre que sentado la arrastra ligeramente por el delantal mientras unos perros copulan y en el contraluz de la puerta del fondo una pareja se besa. De una fuerte carga erótica es la famosa *Joven comiendo ostras* (h. 1658-1660), de Jan Steen, invitación a la práctica del sexo. Una escena de grupo cargada de símbolos, del mismo autor, es la que representa a una familia donde la bebida, la pipa y la gaita conforman avisos de carácter moral. Su constancia para el intimismo se demuestra en *Médico visitando a una joven enferma*, un tema muy holandés en el que la mujer puede estar sufriendo mal de amores o encontrarse embarazada. Gerard Terborch profundiza en la psicología femenina en *La muchacha escribiendo una carta*.

El *Retrato de Bernardina Margriet van Raesfelt* (?) («El corral») pintado en 1660 por Steen es testimonio de la capacidad de los artistas holandeses para el retrato y la animalística, última vertiente demostrada con un gran sentido poético por Carel Fabritius en su famoso *Jilguero*. Una de las obras de mayor formato y más conocidas del Mauritshuis es *El buey* de Paulus Potter, especialista en pintar bovinos, animales que también forman parte del paisaje nacional.

Los paisajes (tanto los rurales como las marinas –género muy peculiar entre los holandeses–, y los panoramas urbanos) encuentran excelsos representantes en el Mauritshuis: aparte del citado de Vermeer, hay buenas pinturas de Ruysdael (la extraordinaria *Vista de Haarlem tomada desde las dunas de Overveen* es uno de los cuadros más atractivos del museo), Hobbema (*Paisaje*), Jan van der Heyden (*Vista de la Oudezijds Voorburgwal con el Bierkaai y la Oude Kerk en Amsterdam*), los Van de Velde (especialmente la *Marina* pintada hacia 1658 por Willem van de Velde el Joven), Jan van de Cappelle, Jan van Goyen... Testimonios de la vinculación de Holanda a Brasil son los encantadores paisajes de Frans Post –hermano del arquitecto Pieter– y los hombres, la fauna y la

flora que pinta Albert Eckhout. En cuanto a la pintura de arquitecturas habría que mencionar alguna obra de Saenredam, como *La Mariaplaats y la Mariakerk de Utrech* (1659), de gran valor documental, pero sin duda para la conciencia histórica del holandés cuenta el interior de la Nieuwe Kerk de Delf pintado en 1651 por Gerad Houckgeest puesto que, en una inusual panorámica oblicua, se aprecia el mausoleo del príncipe Guillermo I de Orange, el Taciturno, considerado «padre de la patria», asesinado en Delf en 1584, para quien Hendrick de Keyser diseñó el monumento funerario.

En el ámbito de la naturaleza muerta destacan pinturas de gran belleza y cuidada ejecución. Entre los cuadros con flores sobresale el *Florero* pintado en 1663 por Willem van Aelst, una «vanitas» con un reloj abierto. Hermoso es el cuadro de Ambrosius Bosschaert el Viejo con un *Vaso de flores en un nicho* (h. 1618). Muy posterior (h. 1670), con una mariposa y concediendo importancia a los reflejos, es el *Florero* de Jan Davidsz de Heem. De extraordinaria calidad es la *Naturaleza muerta con pipas* (1658) pintada por Pieter van Anraadt, y de no menor primor la *Naturaleza muerta con fresas* (1705) de Adriaen Coorte, de quien casi no se tienen datos aunque se conservan de él numerosas obras con esta temática. Lógicamente otros artistas están presentes, como el prolífico Philips Wouwerman.

Pero el Maurithuis no es solamente un museo de arte holandés. De los primitivos flamencos hay un extraordinario ejemplo en el *Retrato de un hombre*, de Memling. Entre la pintura sacra flamenca del XVI podríamos citar la *Virgen con Niño* de Jan Gossaert (Mabuse), y en la retratística su magnífico *Retrato de Floris van Egmond*. Éste fue conde de Buren y Leerdam, señor de Ijsselstein, quien también sirvió a la Borgoña de los Habsburgo y terminó como capitán-general del emperador Carlos V. Fue nombrado en 1517 obispo de Utrech y al año siguiente se convirtió en stathouder de Holanda. En el cuadro se le representa como un noble y ostenta sobre el pecho la insignia del Toisón de Oro. También destaca el *Retrato de un orfebre* pintado por Antonio Moro. De Rubens hay varios cuadros entre los que sobresalen el prodigioso retrato de *Ophovius en hábito de dominico* (hacia 1617) y algunos bocetos. Varios son los retratos de Anton van Dyck (como el de *Quintijn Simons*). *El alquimista* de David Teniers el Joven es otra obra dentro de la cultura flamenca. Del ámbito francés hay pinturas de Philippe de Champaigne, Chardin...

De la pintura italiana del renacimiento el Mauritshuis tiene una rareza, el *Retrato de Giuliano da Sangallo*, escultor y arquitecto florentino, obra de Piero di Cosimo (depositado en el Riksmuseum), y también conserva cuadros del entorno germánico, como los retratos de Holbein el Joven durante su estancia inglesa (el de *Robert Cheseman*, de 1533, y un *Caballero con un halcón en la mano*, de 1542) y los Cranach.

11.14. Frans Halsmuseum (Haarlem)

En 1860 el Concejo ciudadano de Haarlem decidió que las pinturas que estaban en posesión de la Corporación podrían ser exhibidas juntas. El antiguo monasterio medieval de los dominicos fue el espacio que abrió sus puertas como museo municipal dos años después. En diferentes momentos los fondos fueron aumentando a través de legados, como el de F. A. C. van der Burch (1888), y por la donación de J. Th. Gerlings (1889), pero la más importante adquisición fue el legado de Jonkheer Johan Carel Willem Fabricius van Leyenburg. La ampliación de los fondos hizo que se comprase el antiguo hospicio de ancianos –se destinó al cuidado de huérfanos desde 1810– en el Groot Heiligland, que fue transformado –se conservan restos– y abierto al público como museo consagrado a Frans Hals en 1913.

Los fondos del museo son eminentemente pictóricos del ámbito holandés, y especialmente de la llamada «escuela de Haarlem», artistas naturales de la zona o en ella activos. Gran número de pintores representados en el museo han nacido en Haarlem (Corneliz van Haarlem, Jan Miense Molenaer, Johannes Cornelisz Verspronck, Cornelis Geerritsz Decker y Frans Decker, Cornelis Dusart, Ruisdael, los Wouwermans...), en sus proximidades (como lo fue el propio Heemskerk), o bien han trabajado allí, donde incluso murieron, como Goltzius, Heemskerk, Wybrand Hendriks... Algunos cuadros están muy relacionados con la ciudad, pues representan vistas de sus iglesias –como el interior de la de santa Ana (Saenredam) y los de la catedral, de Jan Wouwermans o Job Adriaensz Berckheyde– o detalles de la urbe (*El mercado y el ayuntamiento*, de Gerrit Berckheyde) y panoramas (Hendrick Cornelisz).

Haarlem en el siglo XV tuvo una actividad comercial muy importante en torno a la industria textil mientras que destaca en el siglo XVI el comercio de tulipanes. Del renacimiento debemos citar primeramente una obra de Jan van Scorel pues se trata de un significativo retrato corporativo, género de vital importancia entre los holandeses: la *Cofradía de los Caballeros de la Tierra Santa de Haarlem* (1527-1529), con gran número de personajes de medio cuerpo. El manierismo constituye una tendencia interesante en este ámbito holandés, donde Cornelisz van Haarlem, Hendrik Goltzius y Van Mander fundaron la academia de Haarlem en 1587. De Goltzius destaca su *Mercurio como pintor* en el que demuestra su capacidad para el desnudo, así como *Reunión de los dioses*, escena plagada de figuras. De Marten Jacobsz van Heemskerk una de sus obras más conocidas es *San Lucas pintando a la Virgen*, realizada en 1532, pero también hay que citar su tríptico del *Ecce-Homo* con retratos de los donantes en el interior de las puertas.

La actividad pictórica en Haarlem durante el siglo XVII tuvo un gran desarrollo de tal manera que va más allá del ámbito local para adquirir una dimensión europea, tanto por los artistas representados, especialmente Frans Hals (nació en Amberes pero muere en Haarlem en 1666), como por la temática del retrato de grupo, género tan vinculado a la pintura holandesa del barroco. El museo expone obras de Gerard Terborch (*Retrato del matrimonio De Liedekercke-van Braeckel y su hijo Samuel*), Michiel Sweerts (*El taller*), Nicolas Maes, Gerard van Honthorst, Steen, etc. Ahora bien, lo que ha hecho famoso al museo de Haarlem son los cuadros de Hals y en general el tema del retrato de grupos de burgueses. Los retratos de oficiales y sub-oficiales de cuerpos militares reunidos con motivo de un banquete o de regentes de hospitales hacen que el museo tenga un curioso papel en la específica contemplación de un tipo de iconografía. Si el tema lo hace famoso Frans Hals hay que tener en cuenta que otros pintores lo habían abordado en la segunda mitad del siglo XVI, como Cornelis Cornelisz van Haarlem (1583), y Hendrick Gerritsz Pot en la primera mitad del siglo XVII. Hals es autor de cuadros de gran tamaño con la representación de banquetes o asambleas de oficiales de la Guardia Cívica de san Jorge de Haarlem (1616) y del cuerpo de la de san Adrián (1627), temática ya desarrollada por Cornelis Corneliz van Haarlem en el *Banquete de los arcabuceros de Haarlem* (1583, 1599) y por Pot en el *Banquete de los oficiales del cuerpo de arqueros de san Adrián*.

Hals también capta en sus lienzos a regentes de hospitales, como *Los gobernadores del hospital de santa Isabel* (1641), o mujeres y hombres que administran el asilo para ancianos de la ciudad (1664), retratos de gran sobriedad e intensa penetración psicológica. Se trata de una temática que también aborda Jan de Bray –con los *Regentes del hospital de niños pobres de Haarlem* (1663), *Regentes del hospital de leprosos de Haarlem* (1667)– y Johannes Cornelisz Verspronck (*Regentes del hospital de santa Isabel en Haarlem*, 1641, y *Regentes de la casa del Santo Espíritu en Haarlem*, 1642). Retratos individuales demuestran la extraordinaria capacidad de Frans Hals para captar la psicología del personaje como se constata en la pareja en que representa a *Nicolaes van der Meer*, burgomaestre de Haarlem, y a su esposa, *Cornelia Vooght*.

Situado en una de sus tranquilas calles, pocas veces un museo está tan ligado a su ciudad como el de Frans Hals a Haarlem, una de las ciudades de mayor encanto de las tierras bajas del norte.

11.15. Groeningemuseum (Brujas)

Entre 1929 y 1930 se construyó la sede en el terreno de la antigua abadía de Eeckhout, emplazada en un barrio situado en el campo por lo que desde el

siglo XIII lleva el nombre de Groeninge («groen» quiere decir prado). La arquitectura pretende ofrecer una atmósfera de recogimiento monástico, con pequeñas salas que se van sucediendo cual capillas. Se intentaba con la creación de este edificio agrupar las pinturas dispersas que la ciudad poseía, teniendo presente los extraordinarios ejemplares de primitivos flamencos. Este museo municipal de bellas artes ofrece unas colecciones de artes correspondientes a los antiguos Países Bajos meridionales y a la actual Bélgica desde el siglo XV hasta el XX. Fue ampliado entre 1982 y 1983, y en 1995 con un edificio neogótico adyacente, el «ala Javier» (construida para albergar las reuniones de la archicofradía de san Francisco Javier), dedicada a los siglos XVII al XIX.

El origen del coleccionismo en Brujas está ligado a una academia de dibujo y de pintura fundada en 1717, en cuyos estatutos se estipulaba que todo pintor que trabajara en la ciudad debía ceder a la institución una obra. En 1794 los franceses transfirieron al Musée du Louvre una serie de obras tomadas de iglesias y conventos (*La Virgen del canónigo Van der Paele* de Jan van Eyck, el *Tríptico Moreel* de Memling, el *Juicio de Cambises* de Gérard David), mientras que en 1796 se decretaba que todas las obras de arte procedentes del ámbito eclesiástico fuesen agrupadas en el museo del departamento de la Lys. Después del Concordato, gran número de cuadros fueron restituidos e instalados en el ayuntamiento, y en 1816 serían repatriadas las obras tomadas por los franceses siendo algunas de gran valor artístico trasladadas a la Academia, inicio de la función museística de esta institución. En 1898 la pintura moderna fue transferida al Musée national d'art moderne. Los fondos se fueron enriqueciendo con donaciones, como la de Charles van Lede, en 1875 (cuarenta y cinco cuadros), pero especialmente a partir del siglo XX, con las de la señora Charles van der Beeck-Bouvy (1904), de Auguste Beernaert, ministro del estado (1913), y del barón Edouard Houtart (1926), así como con compras que intentaron acrecentar los ejemplares del XV y principios del XVI.

La riqueza artística de Brujas está ligada a la importante actividad económica que se desarrolló desde la Edad Media hasta el siglo XV. Fue centro comercial de primera categoría al confluir allí la ruta de Flandes a Italia con la del Báltico y del mar del Norte. En el siglo XII se formaron las primeras guildas urbanas aunque fue la Hansa teutónica la que desde mediados del XIII hizo de Brujas un enclave comercial inigualable. También la ciudad fue un activo centro bancario internacional. La industria pañera dinamizaba Brujas tanto desde el punto de vista económico como social pues fue creciendo la clase artesanal.

El corazón de la colección lo conforma los primitivos flamencos del siglo XV, de tal manera que la visita al museo de Groeninge se hace especialmente para su contemplación. Jan van Eyck –se estableció en Brujas en 1431– tiene allí una de las obras maestras de la pintura flamenca, *La Virgen del canóni-*

go Van der Paele (1436), un encargo de este rico eclesiástico que la donó a la iglesia de san Donacio, santo presente en la tabla junto con san Jorge, patrono del donante. Se trata de un impresionante cuadro donde el rebuscado realismo flamenco se manifiesta en rostros y telas, siendo por su autor firmado y fechado en el lado inferior del marco, el cual lleva otras inscripciones de tipo religioso. Su capacidad como retratista también se advierte en el busto que hiciera de su esposa, *Margareta van Eyck* (1439), con marco original. Petrus Christus estuvo activo en Brujas, sin embargo la ciudad no poseía ninguna obra suya hasta la adquisición en 1965 de una puerta de un tríptico (hacia 1457-1460), probable encargo de Isabel de Portugal –se representa junto con santa Isabel– quien se retiró por esa fecha a un convento de franciscanos en Nieppe (Francia). Se trata de una obra que formó parte de la colección de Margarita de Austria. Adquiridos en 1983, los paneles de un conjunto representando la *Anunciación* y la *Natividad* están firmados y fechados en 1452. El tríptico con el *Martirio de san Hipólito* (posterior a 1468), encargado por Hipólito de Berthoz, tesorero de Carlos el Temerario, y su esposa Elisabeth Hugheins, es un depósito de la catedral de san Salvador (Brujas), ante el cual hay que hablar de Dieric Bouts y Hugo van der Goes. De este pintor de Gante el museo conserva el panel de la *Muerte de la Virgen* pintado en la década de los setenta probablemente para la abadía de Dunes, en Coxyde, cuya sede fue trasladada a Brujas después del siglo XVII y con ella el cuadro. Durante treinta años, entre 1465 hasta su muerte en 1494, el alemán Hans Memling trabajó en Brujas. El *Tríptico Moreel*, cuya fecha, 1484, aparece en la parte inferior del marco original en los tres paneles del tríptico abierto, es una de las piezas más hermosas del museo. También conocido como *Tríptico de san Cristóbal*, fue pintado por encargo de Willem Moreel, un político de Brujas de alto rango, y de su esposa Bárbara van Vlaenderberch, para el altar consagrado a los santos Mauro y Gil en la iglesia de Santiago. Ante el paisaje, que unifica los tres paneles, se representa gran número de personajes, entre santos y retratos de los donantes y sus hijos.

Gérard David estuvo activo en Brujas entre 1484 y 1523, de quien el museo cuenta con obras importantes: el díptico con el *Juicio de Cambises* (1498) fue encargado para la sala de los regidores del ayuntamiento de Brujas, en el que se representa la caída de un juez persa acusado de corrupción y condenado a ser desollado vivo –escena descrita con gran tremendismo–, llamada de atención para que los representantes del pueblo realicen su trabajo con integridad. El *Bautismo de Cristo* es la tabla central de un tríptico ofrecido en 1520 por la familia del donante, Jean des Trompes, alto funcionario de Brujas, después de su muerte, a la cofradía de los clérigos juramentados de la Corte de Justicia a fin de que se coloque en su capilla de la iglesia de san Basilio.

Dos son los artistas más significativos de la actividad pictórica que se desarrolla en Brujas en el siglo XVI: Jan Provoost –con su *Juicio Final* (1525)– y Pieter Poubous, autor de otra obra con el mismo tema correspondiente a 1551.

11.16. Musée Condé (Chantilly)

A una media hora de París se encuentra la pulcra villa de Chantilly, junto a la cual se extiende un frondoso parque y se alza con su amplio estanque y dilatados jardines el castillo. La señorial residencia se compone de dos partes adyacentes, una antigua y otra moderna. La primera, más pequeña, la Capitainerie, fue un castillo construido hacia 1560 por Jean Bullant por encargo del condestable Anne de Montmorency, también denominado Petit-Château. El Grand-Château, que levantara probablemente el arquitecto Pierre I Champaiges, es una reconstrucción del siglo XIX ya que el original fue destruido en tiempos de la revolución francesa que también hizo desaparecer las grandes cascadas creadas por el Gran Condé. El gran castillo es en la actualidad una ingente mole neogótica reconstruida entre 1875 y 1885 por Honoré Daumet encargándose de las decoraciones Baudy y Olivier-Merson principalmente. Se levanta sobre los cimientos medievales que sustentaron lujosos salones con la transformación realizada desde 1688 a 1691 bajo la dirección de Mansart.

En este recinto Henri d'Orleáns, duque de Aumale desde su nacimiento en 1822, heredero de los Condé e hijo de Luis Felipe y de María Amelia de Borbón-Nápoles, reunió sus colecciones y las heredadas del príncipe Louis–Joseph de Borbón (1736-1818), octavo príncipe de Condé, a través de su último heredero que había aparecido ahorcado con un pañuelo de seda en la ventana de su dormitorio en 1830.

En 1843 el duque de Aumale realizó su primer viaje recorriendo las principales cortes italianas –Turín, Génova, Florencia, Roma, Nápoles–, lo que impulsó su afición por el arte y su papel como coleccionista, siendo siempre un asiduo a los museos, colecciones privadas y tiendas. Desde su matrimonio emprendió la decoración de los apartamentos de Chantilly deseoso de restablecer su antiguo esplendor. Fue durante su exilio cerca de Londres, en Twickenham, entre 1848 y 1871, cuando el duque compró numerosos cuadros. Seguía con atención las ventas que tenían lugar en París y en la capital británica, también las hipótesis de compra en Italia o Bélgica y se ayudaba de los servicios de marchantes como Dominique Colnaghi y M. Gardener.

De 1884 es el testamento por el que el duque entrega a Francia sus bienes de Chantilly –decide que las colecciones lleven el nombre de Musée Condé– a

través del Institut de France, del cual era miembro, institución que entra en su posesión años más tarde tras la muerte del benefactor (1897):

> «Voulant conserver à la France le domaine de Chantilly dans son intégrité, avec ses bois, ses pelouses, ses eaux, ses édifices et ce qu'ils contiennent, trophées, tableaux, livres, archives, objets d'art, tout cet ensemble qui forme comme un monument complet et varié de l'art français dans toutes ses branches et de l'histoire de ma patrie à des époques de gloire, j'ai résolu d'en confier le dépôt à un corps illustre...»; el duque impuso la obligación de «conserver à perpétuité au domaine entier et aux collections qu'il renferme leur caractère et leur destination, et spécialement de n'apporter aucun changement dans l'architecture extérieure ou intérieure...».

El Museo Condé está constituido por las galerías (cuadros, vidrieras del siglo XVI, porcelanas, tapicerías), el gabinete de libros del duque de Aumale, los grandes apartamentos de los príncipes de Condé, la capilla (vidrieras del renacimiento) y los pequeños apartamentos del duque y de la duquesa de Aumale. En cuanto al primer ámbito destacan espacios emblemáticos como la galería de pintura (con iluminación cenital) y su rotonda, el santuario y la tribuna (que toma como modelo la de los Uffizi), en los cuales están expuestas las obras de mayor relevancia sin atender a criterios de clasificación. Si bien en los últimos años han sido modernizadas sus instalaciones, se ha conservado el peculiar ambiente decimonónico con pinturas, esculturas, miniaturas, muebles y objetos repartidos por salas, galerías, rotondas y vestíbulos.

A mediados del siglo el duque de Aumale logra su primera adquisición importante: la colección Salerno, propiedad del duque de este nombre (Nápoles), su abuelo. Fallecido con innumerables deudas, la venta de su colección se fijó para el año siguiente a su muerte, sin embargo no tuvo lugar pues el duque se propuso adquirirla, lo que ocurrió en 1854 evitando su dispersión. El aristócrata conservaría setenta y dos pinturas pues vendió el resto años después. Aquel poseía excelentes ejemplares de pintura renacentista y barroca italiana, encabezados por la *Madonna de Loreto* de Rafael, obra hasta hace poco discutida pero reconocida –después de estudios radiográficos y de la aparición del número de inventario tras la restauración– como original, de la cual existen numerosas copias, algunas excelentes; es esta pintura un cuadro que Julio II donó a la iglesia romana de santa María del Popolo. La sutil *Virgen de Orleáns* (hacia 1507), del mismo autor, fue adquirida en 1869: la naturaleza que aparece en el último plano es excepcional y evoca la pintura flamenca. En 1885 ingresó en la colección el minúsculo panel, también debido al maestro de Urbino, con la representación de las *Tres Gracias*, obra que formó parte de un prodigioso díp-

tico junto con *El sueño del caballero* (Londres, National Gallery), procedente de la colección Borghese de Roma (hacia 1504). Las ventas Bernal, Lawrence, Northwick y Soltykoff, entre los años cincuenta y sesenta, proporcionaron importantes pinturas, no solamente italianas, también francesas, siendo dos adquisiciones relevantes (1861), la de dibujos formada por M. Frédéric Reiset (director de los museos nacionales), y la biblioteca de M. Armand Cigongne, antiguo agente de cambio en París. A su regreso a Francia el duque seguirá con su entusiasmo coleccionista, tanto en ventas públicas como a través de anticuarios, tal Paul Durand-Ruel.

Entre las demás pinturas también destacan las de los Carracci, Guido Reni, Spada, Matia Preti, Salvatore Rossa, Poussin, etc. De este pintor francés posee varios ejemplares, entre ellos la extraordinaria *Matanza de los inocentes* pintada para el palacio Giustianini de Roma. A este conjunto se fueron sumando otras excepcionales, como el encantador *Marte y Venus con Cupido* de Veronés y especialmente ciertas tablas cuatrocentistas como el Sasetta y la popular *Simonetta Vespucci* de Piero di Cosimo. Magnífica es la *Virgen de la Misericordia* de Enguerrand Quarton, una de las obras maestras de la pintura medieval francesa.

El gusto ecléctico del propietario se muestra en la adquisición de obras magistrales del clasicismo pintadas por Ingres –su íntimo *Autorretrato* y el *Retrato de Madame Duvancey*, de sobria elegancia, entre otras–, junto a otras románticas, de las que destaca *Los apestados de Jaffa*, de Gros, el boceto para el cuadro del Louvre que se expuso en el Salón de 1804, y algún delicioso cuadrito de Delacroix. Dentro de la colección sobresalen los retratos de personajes franceses reunidos por los prestigiosos coleccionistas Alexandre Lenoir (1876) y Frédéric Reiset. La sala Clouet es uno de los espacios más delicados del museo, donde se exponen noventa retratos de reyes, reinas y nobles del siglo XVI francés, debidos a los Clouet y a Corneille de Lyon. Proceden de la colección del duque de Aumale y de la donación de Poncins-Biencourt (1939).

Ahora bien, el conjunto más exquisito y raro estriba en la prodigiosa colección de dibujos y libros miniados, que van desde la época medieval hasta el siglo XIX. Entre los primeros recordaremos el estudio preparatorio para el relato de Todos los Santos (1508) de Durero, obra clave en su producción que se conserva en el Kunsthistorishe de Viena; también la magnífica sanguina representando una *Joven* llevada a cabo por Rembrandt. La obra maestra dentro del segundo grupo son *Las Muy Ricas Horas del duque de Berry*, del tiempo de Carlos V, en gran parte debidas a los hermanos Limbourg (siglo XV), uno de los libros más bellamente iluminados de todos los tiempos, adquirido por el duque de Aumale en una residencia de jóvenes de Génova en 1855. De hacia 1455 es el *Libro de Horas de Étienne Chevalier*, con espléndidas miniaturas de Jean Fouquet que pueden

verse en el Santuario al lado de las *Tres Gracias* y la *Madonna de Orléans*. El duque fue autor de trabajos literarios, como *Lettre sur l'Histoire de France* y los dos primeros volúmenes de *Histoire des princes de Condé*.

El conjunto variado y con calidad del Musée Condé hace que haya sido denominado «el pequeño Louvre».

11.17. Musée Bonnat (Bayona)

El pintor Léon Bonnat es el creador de este museo francés, nacido en Bayonne en 1833 y muerto en 1922. Su formación artística se inicia en Madrid en contacto con el Museo del Prado, en donde se encuentra con la pintura española, y con las enseñanzas de Federico de Madrazo, profesor en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en donde el joven fue admitido en 1847. De regreso a Francia, el artista se fue a París en 1854, en donde se encontraría con los maestros italianos. Ingresa en la École des Beaux-Arts y asiste al estudio de Léon Cogniet y a los cursos de Paul Delaroche. El Grand Prix de Rome le proporcionó la posibilidad de permanecer en esta ciudad desde 1858 a 1861. Entre 1880 y 1900 Bonnat se consagró a la búsqueda de obras de arte, visitando las tiendas de los anticuarios, los herederos de los artistas y a ellos mismos. Al año siguiente el pintor se propuso donar su colección a la ciudad de Bayona lo cual se hizo a través de la modalidad del legado.

Le Musée Bonnat acoge la colección del pintor que le da nombre, establecida definitivamente en 1922 con 610 esculturas, antigüedades y medallas, 379 pinturas, sesenta objetos y 1.800 dibujos, adquisiciones de la ciudad desde 1839 –sesenta y tres pinturas y esculturas–, trabajos depositados por el estado desde 1872 a 1913 –sesenta y siete pinturas y esculturas–, el legado Poydenet, de 1901 –treinta y cuatro pinturas y 360 objetos–, el legado del general Derrecageix, de 1921 –treinta y cuatro pinturas y objetos de arte–, además de otros legados y donaciones que abarcan 381 pinturas y dibujos.

Un número considerable de bocetos de Rubens constituye uno de los platos fuertes del Musée Bonnat, que ilustran tres ciclos de la producción del maestro entre 1621 y 1638. Unos están relacionados con la serie de cartones para tapices del *Triunfo de la Eucaristía* (1625-1628) encargada por Isabel Clara Eugenia para el convento de las Descalzas Reales de Madrid. Dos (*Enrique IV en la batalla de Ivry* y *La entrada triunfal de Enrique IV en París*) corresponden al conjunto realizado para María de Médici con destino al palacio de Luxemburgo. En relación con el conjunto de la Torre de la Parada del palacio del Pardo, decorado bajo Felipe IV, el museo francés (procedente del legado Derrecageix) conserva siete bocetos, un número verdaderamente considerable para una misma

serie. Un pequeño cuadro corresponde al trabajo preparatorio para la parte central de la fachada de un arco de triunfo levantado en Amberes con ocasión de la entrada triunfal del cardenal-infante Fernando. De Anton van Dyck el museo también posee interesantes trabajos preparatorios. Del ámbito flamenco (Bruselas) también es la extraordinaria serie de tapices con la *Historia de Tobías*, de hacia 1580, correspondiente al monogramista François Geubels.

Aparte de ciertas obras como el boceto para un techo del Palacio Real de Madrid ejecutado por Giovanni-Battista Tiepolo, es importante, por lo que al ámbito italiano se refiere, el extraordinario fondo de dibujos, con nombres como Luca Signorelli, Giovanni Bellini, Leonardo, Miguel Ángel, Polidoro dal Caravaggio, Parmigianino, Tiziano, Tintoretto, Veronés, Annibale Carracci, Guercino, Guardi...

Ambientado de joven en el Museo del Prado, es lógico que el Bonnat posea obras españolas. Destacan determinadas piezas, algunas de gran relevancia. Para unos de Paolo da San Leocadio, para otros de Francesco Pagano, es la *Adoración de los reyes*, una preciosa tabla del ámbito valenciano del siglo XV con un lenguaje entre flamenco e italiano. También de la colección Bonnat procede un *San Jerónimo como cardenal*, un conocido tema en la producción de El Greco. Del XVII descuella la *Mujer desesperada* de Ribera (obra firmada y fechada procedente de la colección española del marqués de Remisa) y un Murillo, *San Salvador de Horta y el inquisidor Aragón*, obra que procedente del convento de los franciscanos de Sevilla (donde estuvo hasta 1810) fue expoliada por Soult y sería adquirida por el museo en 1982 con la ayuda del Fonds régional d'Acquisition pour les Musées.

Las obras que de Goya conserva el museo le dignifica. Hacia 1816 pintó el *Retrato de don Francisco de Borja Tellez Girón, X duque de Osuna*, de cuerpo entero, leyendo un mensaje junto a su caballo, en un velazqueño entorno paisajístico, con la fusta en la mano izquierda y calzando botas con espuelas doradas, depositado el sombrero sobre una roca. Su *Autorretrato* de hacia 1800, con gafas y chaqueta malva, fue adquirido por Bonnat en 1895. El museo francés también posee el boceto para el cuadro con la representación de la *Última comunión de san José de Calasanz*, de hacia 1819, realizado por el pintor aragonés para la iglesia de san Antón (Madrid). El XIX español se va cerrando con obras de Eugenio Lucas y Padilla, Federico de Madrazo...

Dibujos de Durero y de Rembrandt fortalecen la excelente colección de obras sobre papel que posee el Musée Bonnat. También son relevantes los fondos de dibujos franceses del barroco y del siglo XVIII, con varios Poussin, Claude Lorrain, Watteau, Fragonard...

El retrato británico del XVIII no estaba ausente en la colección de Bonnat, con obras de Thomas Lawrence, Raeburn,... destacando el *Retrato del pintor Johann Heinrich Füssli* del primero de los citados.

Los trabajos preparatorios abundan en el museo, y esta característica también es común a los fondos del XIX, así, cuenta con estudios de David para *El juramento de los Horacios* y de Delacroix para *La muerte de Sardanápalos*. Óleos de Ingres (*Mujer en el baño, Virgen con la Eucaristía* y *Francesca da Rímini y Paolo Malatesta*), Girodet y Géricault, junto con bronces de Barye, captan las facetas clasicista y romántica. Otras obras de la segunda mitad del XIX se pueden mencionar, como los retratos de Léon Bonnat (1863) y de Albert Melida (1864) pintados por Degas. Lógicamente abundan las pinturas realizadas por Bonnat, también las de Achille Zo, artista nacido en Bayona en 1826.

11.18. Boymans-van Beuningen Museum (Rotterdam)

El origen del museo parte de la donación de la colección de pinturas, dibujos y porcelanas de Hans Jacob Otto Boijmans (1767-1847), un jurista de Utrech, a la ciudad de Rotterdam. Éste formaba parte de la Kunstliefde, sociedad de «artistas modernos» fundada en 1807, e impartía conferencias sobre crítica de arte disertando sobre sus reflexiones sobre sus propias obras. La colección se instaló en un edificio adquirido por el municipio para tal ocasión, el Schielandshuis, levantado dentro de un barroco clásico en la década de los sesenta, actualmente Museo de Historia. Abierto el museo en 1849, la colección se instaló en la parte alta mientras que la baja era la sede de la escuela de Bellas Artes. Sin embargo, no todo lo donado se consideraba de calidad por lo que el museo retuvo 406 pinturas y gran número fue vendido para adquirir otras piezas. Dos terceras partes de los cuadros, la mitad de los dibujos y casi todos los grabados y porcelanas perecieron tras un incendio acaecido en 1864. Después de este acontecimiento se compraron algunas obras aún hoy relevantes: *La Concordia en el país* de Rembrandt, *Retrato de un hombre de pie* de Frans Hals y *Retrato de un joven muchacho* de Jan van Scorel, mientras que un legado hizo posible la adquisición de la *Plaza e iglesia de santa María* de Pieter Jansz Saenredam.

La prosperidad comercial y de la navegación tras el desarrollo portuario favorecieron la mirada hacia el museo por parte de personas adineradas. Las artes decorativas fueron notablemente impulsadas con la donación de la colección de cristal y porcelana antiguos por parte de E. van Rijckevorsel (fallecido en 1928) y especialmente con la de J. P. van der Schilden de quien tras su fallecimiento en 1925 se recibió no sólo su colección de arte decorativo (cerámica y plata antiguas y modernas) y pinturas de la escuela de La Haya, sino su fortuna con la cual el museo hizo frente a la compra en 1931 del *Hijo pródigo* de El Bosco. Los grabados y los dibujos coleccionados por A. J. Domela Nieuwenhuis fueron comprados por el museo en 1923 y en 1935 recibiría en calidad de depó-

sito la de dibujos formada por el banquero Franz Koenigs, así como pinturas de El Bosco y Rubens.

Las contribuciones económicas de dos importantes hombres de negocio, magnates de la navegación beneficiados con el monopolio del comercio del carbón con Alemania e Inglaterra, D. G. van Beuningen (1877-1955) y Willem van der Vorm (1873-1957), hicieron posible importantes adquisiciones, como el *Interior de una iglesia* de Emanuel de Witte en 1927. El último de ellos donó en 1936 *La iglesia de san Lorenzo en Alkmaar* de Saenredam y al formar parte de la Fundación del Museo Boymans (1939) ofreció *El charlatán* de Gerrit Dou. El poder de persuasión de su director, Dirk Hannema, introdujo verdaderas manifestaciones de generosidad y favoreció excelentes compras. Un nuevo edificio se levantó expresamente para albergar los cada vez más nutridos y variados fondos artísticos, siendo responsabilidad del arquitecto municipal A. van der Steur, inaugurado en 1935.

Al legado efectuado por J. C. J. Bierens de Haan (1951) basado en grabados siguió la adquisición de la colección de Daniel George van Beuningen en 1958, una persona que mantuvo buenas relaciones con el museo (se le conocía como D. G.), tras la cual recibió el nombre de Boymans-van Beuningen. A él pertenecieron obras de los hermanos van Eyck, Brueghel, Tiziano, Rubens... A su muerte (1955) la colección había sido heredada por personas que la ofrecieron, con compensaciones fiscales, a la ciudad de Rotterdam: 189 cuadros, treinta esculturas, diecisiete dibujos, piezas de plata... La llegada de estas obras impuso ampliar el espacio (1972) y denota el interés hacia el arte moderno que obligó a la creación de un departamento específico en 1963. Obras de Vincent van Gogh –veintiséis aficionados al arte donaron uno de sus cuadros en 1903, considerada la primera pintura del artista que forma parte de una colección pública holandesa–, Piet Mondrian –en 1929 fue donada *Composición en amarillo y azul*, el mismo año de su ejecución–, y Kandinsky, Franz Marc y Feininger (gracias a uno de los coleccionistas de gusto más avanzado de la época, Marie Tak van Poortvlier) ya habían ingresado en los fondos del museo, los últimos a través de un legado en 1936). Once de sus Kandinsky proceden del Solomon Guggenheim Museum que se desprendió de algunos de su nutrida colección (1964).

Es el momento en que el Boymans dirige su mirada hacia el surrealismo, raro en las colecciones públicas de los Países Bajos. Coincidiendo con un cambio en la dirección (1978) es creciente el interés hacia el arte contemporáneo con la presencia de creadores del momento como Joseph Beuys, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Walter De Maria..., a quienes se encargan obras expresamente para el museo. Ello no impide que se sigan recibiendo ejemplares y colecciones de arte antiguo, como en 1972, en calidad de depó-

sito de larga duración, la colección de Willem van der Vorm (obras de Anton van Dyck, Gerard Terborch, Metsu, Jan Steen, Gerrit Dou, lienzos del siglo XVIII –Chardin, Watteau, Guardi...– miembros de la Escuela de Barbizon) en 1972, y tres años más tarde el legado de pinturas y dibujos del historiador del arte Vitale Bloch.

La colección dedicada a objetos pre-industriales de van Beuningen-de Vriese, aceptada por el concejo municipal en 1981, insiste en la atención por parte del museo hacia las artes decorativas y el diseño. Si en un principio se trató de un depósito entregado en períodos sucesivos desde 1983, se transformó en donación desde que se instaló independientemente en 1991 en un pabellón levantado expresamente en el jardín dèl museo.

Los departamentos de cuadros de maestros antiguos, de grabados, de dibujos, de arte decorativo y de diseño, de utensilios pre-industriales y de arte moderno constituyen los fondos de este peculiar museo holandés.

Se puede decir que las obras más importantes dentro de la pintura antigua pertenecieron a la colección de D. G. van Beuningen, algunas de ellas verdaderamente notables predominando los ejemplares del XVI y XVII tanto flamencos como holandeses. A Jan y Hubert van Eyck se adscribe *Las tres Marías en el sepulcro* con la ciudad de Jerusalén al fondo, de significativo valor simbólico. De un artista nacido en Leyde y muerto en Haarlem a finales del siglo XV, Geertgen tot Sint Jans, el museo de Rotterdam conserva una delicada y alucinante tablita con la *Glorificación de la Virgen*. Al mismo coleccionista perteneció *La metamorfosis de Hermafrodita y Salmacis* basada en la famosa obra de Ovidio, una pequeña tabla pintada por Jan Gossaert o Mabuse, uno de los primeros artistas del norte en acudir a Italia en 1503: se trata de una obra que perteneció a Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos residente en Malinas. Una de las pinturas más conocida del museo es *La torre de Babel* realizada por Pieter Brueghel, de quien el Kunsthistorisches Museum de Viena conserva una versión más espectacular. Esta obra perteneció a D. G. van Beuningen, como el *Niño y perros en un paisaje* de Tiziano. Algunos cuadros notables del renacimiento se deben a compras, como *El hijo pródigo* (o *El vagabundo*) pintado en una tabla circular por El Bosco, uno de sus cuadros más célebres y referencia del Boymans-van Beuningen, de tal manera que en 2001 se organizó en su sede una exposición dedicada al pintor. A 1864 se debe la adquisición de uno de los más intimistas retratos de Jan van Scorel, el de un *Muchacho* en actitud de escribir, pintado en 1531 tal como figura en el anverso.

Siendo extraña la pintura italiana del siglo XVII, hay que mencionar el *Paisaje con bañistas* del Guercino (legado Vitale Bloch) con unos sensuales desnudos femeninos en un lírico paisaje de verdes. Es extraordinaria la colección de bocetos de Rubens que el museo posee, veintiuno, algunos preparatorios para la

decoración de la Torre de la Parada, un pintor de quien D. G. poseía su hermoso *Paisaje* recorrido por un carro. Es lógico que el XVII holandés figure como una oferta significativa entre las colecciones del interesante museo de Rotterdam si bien de ninguna manera puede parangonarse al Mauritshuis. Algunas pinturas proceden de la colección de D. G.: en el ámbito del retrato destaca el de una *Mujer* pintado por Frans Hals (1639), en el género paisajístico el llevado a cabo por Hercules Seghers y en cuanto a interiores podemos apreciar el de Jan Steen, *Vida ganada, vida gastada*, una obra dentro del sentido moral característico de este foco. Pero otros benefactores han aportado obras interesantes, como Willem van der Vorm con *Mujer hilando* de Gerard Terborch. *La Plaza e iglesia de santa María de Utrech* (1663) de Saenredam, uno de sus raros exteriores de arquitectura, es una adquisición del siglo XIX, mientras que el *Retrato de Titus con el dedo en el mentón* (1655) de Rembrandt es una donación de la Asociación Rembrandt y de un centenar de amigos del museo. El *Retrato de un hombre* (tal vez *Autorretrato*) de Fabritius, *Campo de trigo* de Ruisdael, *Paisaje panorámico* de Philip Koninck y *San Nicolás* de Steen, formaron parte de la colección de Boijmans.

Uno de los departamentos de dibujo más importante entre los museos europeos es el del Boymans-van Beuningen. Muchos de ellos proceden de la colección de Franz Koenigs, un alemán introducido en la banca y casado con una hija del pintor Leopold von Kalckreuth con quien compartió su afición por el arte. Si ya de niño coleccionaba dibujos, esta pasión se intensificó a partir de 1922 coincidiendo con su salida hacia los Países Bajos estableciéndose en Haarlem. Sus frecuentes viajes al extranjero le posibilitaron ir enriqueciendo la colección que abarcaba desde la Edad media y afectaba a cualquier ámbito, interesándole la calidad. Al tener que solicitar un préstamo, dejó su colección como garantía al Boymans, la cual sería comprada en 1940 por van Beuningen quien la ofreció al museo. Los dibujos alemanes (unos 526) los tuvo que vender a los ocupantes con destino al museo que Hitler pensaba levantar en Linz, y fueron transferidos a Dresde junto con otros (Posse, el director de la Staatliche Gemäldesammlungen, había hecho la selección). En 1987 se restituyeron unos treinta y cinco ejemplares pero una gran cantidad se encuentra en Rusia producto del expolio.

Hendrik Jan van Beuningen y su mujer Miem de Vriese aportaron objetos de uso cotidiano desde el siglo XI al XIX. Forman parte del Departamento de utensilios pre-industriales el cual posee piezas diversas de cerámica, vidrio, plata... El diseño industrial es una de las ofertas más comprometidas del museo.

Las colecciones de arte contemporáneo ocupan un papel destacado en el Boymans –van Beuningen, algunas de cuyas piezas se deben a la iniciativa de Marie Tak van Poortvliet ayudada por Herwardt Walden, fundador de *Der*

Sturm. Aparte de la excelente representación de pinturas de Kandinsky (posee trece), el museo cuenta con un número considerable de obras del surrealismo, en especial de Dalí y Magritte. Con la excepción de dos cuadros, proceden de la colección del inglés Edward James, hombre adinerado y poeta de poca fortuna que se movió en los círculos surrealistas y fue mecenas de ambos artistas. De hecho, financió la revista *Minotaure* a partir de 1933 donde publicó algunos ensayos y poemas ilustrados por el catalán, con quien viajó a Italia y visitó a Freud en Londres. Éste, retirado en Estados Unidos, en 1960 prestó obras de Dalí para una retrospectiva y posteriormente, en 1972, con motivo de la apertura de una nueva ala, dejó veinticinco obras de Dalí y Magritte, los cimientos para la adquisición de doce pinturas, dibujos y gouaches en 1977 y 1979. *Impresiones de África* (1938) y *Pareja con las cabezas llenas de nubes* (1936) son algunas de ellas. Pruebas de su amistad con el surrealista belga es *Reproducción prohibida* (1937) y *La casa de vidrio* (1939), en donde aparece su figura, pero a Edward James también perteneció *Le modèle rouge II* (1937). Precisamente una obra admirada por los surrealistas fue *El enigma de Isidore Ducasse* (1920-1921) de Man Ray –reproducido en el primer número de *La Révolution Surréaliste*–, adquirido en 1972, mientras que de otra de las figuras más relevantes de la vanguardia, Marcel Duchamp, el Boymans posee una *Boîte-en-valise* (1952).

El Boymans no se queda en algunos momentos de las vanguardias pues ha dirigido su mirada hacia las últimas tendencias desde los años cincuenta hasta interesarse por obras de Baselitz y Anselm Kiefer, algunas de ellas encargadas expresamente, como el Walter De Maria (1984). Ejemplares de diferentes vertientes del desarrollo artístico desde mediados del siglo XX enriquecen sus fondos: el expresionismo abstracto americano (Mark Rothko), la veta expresiva del holandés Karel Appel (grupo CoBrA), el interés por la materia con Lucio Fontana, el arte óptico con Bridget Riley, el Pop art con Warhol, George Segal y Claes Oldenburh, el Minimal con obras de Donald Judd, la instalación de manos de Joseph Beuys...

11.19. Musée Picasso (París)

La Ley Malraux (1968) posibilitó la existencia en la capital francesa de un museo dedicado al artista español puesto que la legislación del patrimonio cultural contempla la posibilidad de cubrir el impuesto de sucesiones con bienes culturales (dación). De esta manera los herederos de Picasso, muerto en 1973, entregaron gran número de esculturas, objetos, pinturas (unas 200), dibujos y grabados (más de 3.000), cuadernos, cerámicas, libros ilustrados, etc, con las cuales Francia abrió un museo, inaugurado en 1985. Posteriormente la hija

de la viuda del pintor también puso en práctica esta modalidad fiscal. Los fondos abarcan todas las etapas del artista, en especial a partir de la azul: pinturas, cuadros-relieves, esculturas...

En este museo se conservan obras singulares repartidas siguiendo un criterio cronológico, y exponiéndose simultáneamente pinturas, esculturas y objetos. Algunas son relevantes en la trayectoria del artista, como *Los dos hermanos*, de la época de Gósol (1906), *Naturaleza muerta con rejilla* (1912), importante cuadro donde se ha adherido un trozo de hule en calidad de «collage», el *Retrato de Olga Koklova* con mantilla y vestido negro que también conserva el referido museo (1917), *Dos mujeres corriendo por la playa* (1922)... Es capital en su producción *Tres mujeres en la fuente* (1921), mientras que la *Flauta de Pan* (1923) y *Paul como arlequín* (1924) son obras dentro de su período clasicista. Del surrealista el museo expone *Figuras al borde del mar* (1931) y la no menos conocida *Crucifixión* (1930). De los años treinta abundan retratos de Marie-Thérèse (*La lectura* entre ellos) y de Dora Maar, mientras que del último período podemos nombrar *L'atelier de la Californie* (1956). Se trata de una colección que demuestra la variedad de lenguajes de la que Picasso fue capaz y su facultad para abordar diferentes materiales –algunos ensamblados en objetos– así como su titánica creatividad.

El Musée Picasso también cuenta con la colección personal del artista malagueño, constituida por la donación de 1973 –obras de otros artistas expuestas en el Pavillon de Flore del Louvre de 1978 a 1984–, y piezas de la dación de 1979, arte primitivo y estatuas ibéricas. Entre los pintores, algunos representados con varios cuadros, figuran Degas, Renoir, Cézanne (*Cinco bañistas*, entre otras obras), Seurat, Matisse, Derain, Miró (*Autorretrato*, 1919; *Retrato de una bailarina española*, 1921), etc.

Los fondos de Picasso se han ido enriqueciendo. Cabe citar cómo en 1979 Daniel-Henry Kahnweiler, el que fuera su marchante, legó la *Nature morte au cuir à rasoir*, obra de 1909 que señala el paso hacia la representación fragmentada de la realidad.

El Musée Picasso se emplaza en un edificio construido entre 1656 y 1659 en el apacible barrio de Le Marais, cerca de la plaza de los Vosges, para Pierre Aubert, señor de Fontenay (Hôtel Aubert de Fontenay), recaudador del impuesto sobre la sal, de donde le viene el popular nombre de Hôtel Salé. Entre 1944 y 1969 fue sede de la École des Métiers siendo restaurado y acondicionado por el arquitecto Roland Simounet quien respetó elementos del palacete tal como se constata en la escalera con barandilla de hierro forjado, en las decoraciones de yesería, en la piedra vista y en otros detalles.

11.20. Museo de arte moderno de Louisiana (Humlebaek, Dinamarca)

El museo de Louisiana se abrió al público en 1958 como una colección de arte moderno dedicada al panorama danés durante la primera mitad del siglo, la cual debía expresar las relaciones entre el arte pictórico, la arquitectura y el paisaje. Sin embargo, instituciones como el Museo de Bellas Artes de Copenhague y la Nueva Fundación Carlsberg (Ny Carlsbergfondet), así como la Fundación artística del Estado, Statens Kunstfond, estaban apoyando últimamente el arte autóctono por lo que parecía innecesario que un centro joven como el de Louisiana se encerrara en el estricto ámbito nacional siendo más fructífera la apertura hacia el arte extranjero, poco conocido aún en el país. El museo llevó a cabo una dinámica de exposiciones temporales –siete u ocho cada año– lo que iba abriendo brechas a nuevos intereses y le permitió mantener frecuentes contactos con el extranjero poniendo los cimientos de una colección permanente de arte contemporáneo. En los años sesenta se producen cambios importantes en la vida artística de Dinamarca y por consiguiente en la de Louisiana: el museo que estaba conformado predominantemente por obras danesas se transformó en internacional. Este centro museístico jamás recibió fondos públicos para adquisiciones. Fue la más antigua fundación para el desarrollo de las artes en el país, Ny Carlsbergfondet, la que proporcionó el soporte destinado a la compra de una o más obras al año. Otras adquisiciones se hicieron con dinero procedente de los amigos del museo (Loisiana-Samlingens Venner) y con la ayuda de donaciones de coleccionistas y artistas. Dos importantes donaciones se efectuaron en 1986, de tal manera que las colección de constructivistas se incrementó en más de 200 pinturas, dibujos y esculturas. De la Riklis Collection of McCrory Corporation (Nueva York) se obtuvieron obras europeas y de América del período posterior a 1945, mientras que de Celia Ascher (Nueva York) un grupo de dibujos y acuarelas de la vanguardia rusa y del constructivismo francés.

A partir de los años treinta la influencia de la abstracción y el surrealismo hicieron posible la aparición en Dinamarca de un grupo de artistas desinteresados por el academicismo que dirigieron también sus miradas a las expresiones populares y a la mitología nórdica. Hay que tener en cuenta que son de origen danés dos conocidos creadores, el escultor Robert Jacobsen y el pintor Richard Mortensen, quienes vivieron en París y mantuvieron frecuentes contactos con artistas que están representados en el museo. Entre 1934-1939 se funda el grupo Linien y fueron interesantes las actividades en torno a la revista *Helhesten* (1941-1944). Un danés, Asger Jorn, fue miembro del grupo COBRA fundado en París en 1948, y que existió como tal hasta

1950, en el que también participaron los daneses Alfelt, Carls-Henning Pedersen, Heerup y Bille.

Un aspecto muy importante del museo es el edificio, de proporciones humanas y muros acristalados que proporcionan luz natural, sobrio, funcional, imbricando sus espacios interiores diáfanos con el exterior en una arquitectura que se extiende y va prolongándose en la apacible naturaleza. Se trata de una obra de 1957-1958 construida por Jorgen Bo y Y. Vilhelm Wohlert. Nuevas alas se fueron añadiendo entre 1966 y 1982 siendo la última de esta gradual expansión la Graphics Wing (1991). El Concert Hall está maravillosamente dinamizado con los colores sobre lienzo de Sam Francis.

La colección de escultura es relevante, con muchas piezas integradas en la vegetación, teniendo un papel destacado la generosidad de la Nueva Fundación Carslberg. Posee obras de Hans Arp, Calder, Giacometti, Henry Moore, Bárbara Hepworth, Cesar, etc.

Las últimas tendencias artísticas están ampliamente representadas. Del arte óptico-cinético hay obras de Vasarely, Auguste Herbin, Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc... Lo matérico está identificado por artistas como Dubuffet. Del espacialismo de Fontana hay varios ejemplares. Indudablemente no están ausentes los miembros daneses del grupo CoBrA, pero también otros artistas del grupo (Appel, Alechinsky, Corneille...). Arman y Cesar representan el Nuevo Realismo francés, en cuyo ámbito geográfico también se enmarcan las obras de Yves Klein. Las tendencias entre la materia y el gesto en el arte español las exponen Tàpies, José Guerrero y Saura. También se puede ver en el museo de Louisiana arte norteamericano, desde el pionero Joseph Albers al Pop art de Rauschemberg, Warhol, Dine, Oldenburg... pasando por el expresionismo abstracto de Sam Francis, Rothko y Reinhardt. A partir de los años sesenta las corrientes internacionales del Pop y del neofiguralismo incidieron en los jóvenes artistas daneses. También en el museo de Louisiana se pueden contemplar pinturas de Morris Louis, Noland, Kelly y Stella, dentro de la abstracción geométrica del borde nítido. Dan Flavin y Donald Judd, del Minimal art, también enriquecen los ricos fondos del museo, así como obras del Land art (Richard Long), del Povera (Mario Merz), de Beuys (el «ambiente» *Honey Pump*), y de los años ochenta, con cuadros y esculturas de Anselm Kiefer y Georg Baselitz. Nuevas adquisiciones, algunas procedentes de la Frederik Roos Collection, han aumentado los fondos artísticos de los años 80.

Tanto por su arquitectura como por el entorno natural y la categoría de sus colecciones, fundamentalmente de la segunda mitad del siglo xx, el museo de Louisiana es una de las joyas museísticas.

11.21. Fundación Lázaro Galdiano (Madrid)

Este importante museo es la plasmación del mecenazgo de José Lázaro Galdiano (1862-1947). En 1888 se estableció este prócer en Madrid fundando una editora y una revista, *La España Moderna*. El museo lo conforma un palacete de la calle Serrano que fuera su residencia, Parque Florido, convertido en museo en 1951. Desde entonces se exhiben al público sus ricas y heterogéneas colecciones que obedecen al gusto ecléctico del coleccionismo de hacia 1900. En 1903 José Lázaro encargó los planos del edificio a Joaquín Cramer, quien secundó las ideas de su mentor simplificando la fachada plagada de decoraciones. Será el catalán Francisco Borrás quien entre 1906 y 1907 continuaría las obras. Poco tiempo después la colección acumulada por Lázaro y su esposa cubrirá las paredes de esta aristocrática mansión.

La edificación actual consta de dos bloques. El principal es el primitivo palacete destinado a la presentación de la mayor parte de las obras de la colección. El segundo está reservado a las dependencias de oficinas y despachos. Últimamente se ha construido un pequeño pero elegante y funcional salón de actos. En la actualidad se está levantando una moderna biblioteca para albergar los importantes fondos bibliográficos que posee la fundación y una sala de exposiciones para mostrar las exquisitas colecciones de dibujos que atesora, entre ellos ejemplares de Goya.

En la anterior disposición se presentaban instalados en vitrinas numerosos esmaltes y marfiles desde los siglos XIII al XIX, destacando una *Virgen con el Niño* ebúrnea, atribuida al foco de París. Entre las obras de platería resalta el cáliz labrado en Palencia (hacia 1555) por Cristóbal de Paredes, y el realizado en Alcalá de Henares por Francisco de Almería, ya tardo-renaciente, en cuya base se encuentran primorosamente labradas figuras de santos. La colección de joyas adquirida para satisfacer el gusto de la esposa, Paula Florida, forma un conjunto excepcional que se inicia con anillos giratorios púnicos, diademas procedentes de la cultura de los castros, ejemplares helenísticos y joyas medievales y renacentistas, de las que sobresale la copa de Neptuno tallada en cristal de roca y circundada de esmalte y piedras preciosas procedente de los talleres manieristas de la corte de Rodolfo II de Praga, digna de su cámara de las maravillas, de la que existen ejemplares en Viena. Entre las artes decorativas destaca un vaso de oro cincelado y esmaltes, obra flamenca del siglo XVI.

Estudios recientes han demostrado que la mayor parte de los numerosos esmaltes bizantinos aquí conservados son imitaciones realizadas por excelentes maestros rusos en el siglo XIX, lo que no disminuye su interés. Entre 1904 y 1908 Lázaro Galdiano las adquirió en importantes subastas de Londres, París y Nueva York. Por el contrario, existen espléndidos originales en bronce renacentistas

debidos a Filarete, Alejandro Vitoria y otros escultores del renacimiento, sobresaliendo un *San Juan evangelista* (bronce sobredorado), como pareja de otro profeta, fundido en 1601 por Juan de Bolonia, donados en 1603 por el duque Fernando de Medicis a la condesa de Lemos. Es de mencionar una elegante lámpara de mezquita oriental en cristal. También son interesantes algunos relieves, destacando el altorrelieve renacentista en piedra de la *Virgen con el Niño* («Madonna Cernazai»), obra de Niccoló di Giovanni Fiorentino, atribuida en su momento a Agostino di Duccio.

Junto a tablas góticas y renacentistas abundan muebles de distintas épocas. Entre las góticas destaca la majestuosa *Virgen de monsén Sperandeu* atribuida a Blasco de Grañén (Maestro de Lanaja) y la *Virgen con el Niño* firmada por Juan Hispalense, pintor andaluz que trabajó en Castilla dentro del gótico internacional. Del renacimiento hay obras de Vicente Maçip (Maestro de Cabanyes), Bartolomé de Castro (*La Epifanía*), Maestro de Astorga (*Traslación del cuerpo del apóstol Santiago, Desembarco del apóstol*)... La efigie de *Juan III de Portugal* está firmada en 1552 por Antonio Moro y un *Retrato de Ana de Austria* se atribuye a Alonso Sánchez Coello aunque bien pudiera ser de la pintora lombarda Sofonisba Anguiasola. De El Greco existen varias obras, sobresaliendo la bella *Epifanía* de su época veneciana (1566-1569), y después de su restauración impresionan los delicados grises del *San Francisco en éxtasis* (h. 1579). También se expone una de las escasas obras de su hijo, el *Noli me tangere*.

Una de las obras emblemáticas de la colección Lázaro Galdiano es la cabeza del *Salvador* del ámbito lombardo, pequeña tabla de delicada ejecución con un rostro de enigmática belleza atribuida de antaño a Leonardo. Del siglo XVI flamenco descuella el impresionante *San Juan Bautista en el desierto* de El Bosco. La *Virgen* pintada por Gérard David y el *Retrato de Christian II de Dinamarca* de Van Orley son pinturas de cierto interés, ambos representados en el Museo del Prado. Otras corresponden al renacimiento europeo, como la adscrita a Lucas Cranach (*El Niño Jesús triunfando sobre la muerte y el pecado con san Juanito*).

Hasta la llegada a España de la colección Thyssen, la Fundación Lázaro Galdiano era el único museo que exponía una digna colección de pintura holandesa, en la que hay que destacar los retratos de dama de Ludolp Jongh, y el de *Sigiberto Abercamp* de Frans Mieris el Joven. Entre los bodegones sobresale la pareja firmada por Coenraet Roeper, pintada hacia 1720.

De la pintura flamenca conservada en el Lázaro Galdiano destaca la *Virgen con el Niño* (1634) del colaborador de Rubens, Erasmus II Quellinus, y la *Virgen de los carmelitas* de Pierre van Lint, pero también cuenta con uno de los ejemplares de la pintura de interior de David Teniers el Joven, *El archiduque Leopoldo Guillermo de Bruselas visitando su colección*, de la cual el artista era conservador.

Es necesario citar un precioso escritorio con pinturas que narran escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Algunas obras importantes del barroco español se encuentran en el Lázaro, como la *Inmaculada Concepción* firmada por Claudio Coello y la hermosa *Última comunión de santa Teresa* que recientemente se considera lienzo de Martín Cabezalero; de Francisco de Herrera el Viejo es *San José con el Niño Jesús* y de Antonio de Pereda *La Virgen, san Joaquín y santa Ana*. No hay que olvidar dos retratos del pintor de Carlos II, Juan Carreño de Miranda, ni la *Anunciación* de Alonso del Arco. Debe corresponder a Velázquez el grave perfil femenino, fragmento de una figura vestida en el cual se ha repintado el fondo y el traje. De Francisco de Zurbarán sobresale el sobrio *San Diego de Alcalá* y su *Inmaculada*, ya murillesca. Entre las pinturas madrileñas de este período resalta el prodigioso lienzo de vibrante pincelada y rico colorido representando la *Virgen apareciéndose a san Francisco* realizada por Mateo Cerezo en Valladolid hacia 1567.

Al siglo XVIII pertenece la *Inmaculada Concepción* de Miguel Jacinto Meléndez. Excelentes ejemplares de la pintura clásico-romántica española son las obras de Zacarías González Velázquez, Vicente López, Federico de Madrazo, etc.

Todavía es única en España por el número y la calidad de las obras la colección de pintura inglesa desde el siglo XVII a comienzos del XIX. Se pueden citar el *Retrato de una princesa de la Casa de Orange* llevado a cabo por Peter Lely, exhibiendo el atributo de su linaje, el *Retrato de lady Sondes* de Reynolds, el de *Mrs. Merry* de Gilbert Stuart, y la *Viuda* de Romney, finalizando con el encantador *Retrato infantil de Master Ainslie* pintado por Lawrence. Entre los paisajes existen obras atribuidas a Constable y Bonington, además de algunas acuarelas consideradas de Turner, pero de necesario estudio.

Entre los fondos del Lázaro Galdiano es relevante la colección de miniaturas y pequeños retratos (naipes) de los siglos XVI al XVII.

Retornando a la pintura española, ya del siglo XVIII, resaltaremos la bellísima *Tienda de anticuario* de Luis Paret y Alcázar. Pero a la colección le ha dado prestigio sus cuadros de Goya del que posee una cantidad que actualmente ha sido cercenada, posiblemente con excesivo rigor. Su más antigua obra aquí conservada es el *Entierro de Cristo* (1772) procedente del palacio del conde de Sobradiel, en las cercanías de Zaragoza. En 1786 efectúa el delicado boceto para *La era* (o *El verano*) para el cartón del tapiz que se conserva en el Museo del Prado. Los pequeños lienzos («tableautin») del *Aquelarre* y *Las brujas* fueron efectuados en 1798 para la quinta de El Recreo de los duques de Osuna. En 1800 Goya lleva a cabo la decoración de la iglesia de san Fernando de Torrero, en Zaragoza: desaparecidas las pinturas en la guerra de la independencia son fehacientes testimonios los bocetos de *San Hermenegildo en la prisión* y *Santa Isabel de Portugal atendiendo a los leprosos* que se conservan en este museo. Es di-

fícil suprimir del catálogo del genial pintor la bellísima *Magdalena*, que recuerda al *Amor y Psiquis* de la colección Cambó de Barcelona (Museu d'Art de Catalunya). También hay que indicar que el museo conserva algunas obras del entorno de Goya debidas a Maella y a Estéve.

La Fundación Lázaro Galdiano cuenta con magníficas piezas de indumentaria eclesiástica y con telas raras, así como con una nutrida colección de abanicos. Un sección especial la configura la gran cantidad de espadas, dagas y otras armas blancas. Es en el Lázaro Galdiano donde se conserva el llamado estoque de Tendilla, regalado por el papa Inocencio VIII a don Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, cuando logró, en calidad de embajador en Roma, la paz entre el Papa y Nápoles.

11.22. Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid)

Como su nombre indica, el origen del museo está en una colección privada, la del barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza. Su abuelo, August (1842-1926), apenas se interesó por la adquisición de obras de arte, sin embargo compró algunas esculturas de Rodin entre 1905 y 1911 (de cuatro de ellas es Carmen Cervera, la mujer del actual barón, su propietaria). Éste amasó una gran fortuna a través de la industria siderúrgica. Montó en Duisburg, en la rica cuenca del Ruhr (le llamaron «el rey del Ruhr»), una fábrica metalúrgica en 1867 y en 1871 fundó la Thyssen Company KG., en Mülheim, trampolín del Konzern August Thyssen-Hütte AG. Por 1914 el grupo de empresas producía un millón de toneladas de acero. También explotaba minas de carbón y de hierro y tenía fábricas de cemento, acerías, altos hornos, ferrocarriles... Su tercer hijo, Heinrich (1875-1947), se interesó por la cultura y se doctoró en filosofía por la universidad de Londres. Se casó en 1905 con la hija de un aristócrata húngaro, el barón Bornemisza, heredando el título y unificando así los apellidos Thyssen-Bornemisza. Éste tuvo que abandonar el país en 1919 debido a la crisis política y fijó su residencia en Holanda. A diferencia de su padre, los negocios bancarios fueron su fuerte. Su capacidad para generar beneficios económicos hicieron posible dedicarse a uno de sus intereses, el disfrute y la adquisición de obras de arte, formando una colección que se conoció bajo el título de Schloss Rohoncz (nombre del castillo de su suegro). En el enriquecimiento de la colección contó con el asesoramiento de Max J. Friedländer, Bernard Berenson y Friedrich Dörhöffer, siendo mostrada al público por vez primera en la Neue Pinakothek de Munich en 1930. Por estos años ingresaron obras maestras, como el *Retrato de Giovanna Tornabuoni* pintado por Ghirlandaio –adquirido a J. P. Morgan en 1933–, y el *Retrato de Enrique VIII* de Hans Holbein

el Joven, comprado al conde Spencer el mismo año. La colección se exhibió desde 1937 en un edificio que se construyó junto a la mansión «Villa Favorita» comprada en 1932 en Castagnola, a orillas del lago de Lugano, en Suiza.

El hijo del barón Thyssen-Bornemisza, Hans Heinrich, nacido en 1921, heredó los títulos y la afición por coleccionar. Aparte de su interés por el arte antiguo, en el que cimentó su padre la colección, la amplió notablemente con obras de artistas modernos y contemporáneos, además de pintura norteamericana. El barón recientemente fallecido en Cataluña (2002), abrió la galería de Villa Favorita al público en 1948.

La poca capacidad del edificio destinado a mostrar la colección, la lejanía de Lugano de los focos de acción socio-cultural y su escasa repercusión en la dinámica cultural hizo plantear al barón el traslado de la colección a algún lugar donde pueda ser mostrada con totales garantías y apreciada por mayor número de personas. No sólo la propia Suiza sino varios países a alto nivel (gubernamental, familias reales) y poderosos museos se interesaron por ella, ya sea en calidad de préstamo o por medio de adquisición. Diversas razones llevaron al barón a instalar su colección en Madrid, no tanto debido a sus amistades del entorno de la Casa Real como a su matrimonio con la española Carmen Cervera.

A 1988 corresponde la firma del ministro español de Cultura y el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza por la cual se sella el acuerdo entre el Reino de España y Favorita Trustees Limited, entidad dueña de la colección, mediante el que se produce su préstamo por un período de al menos nueve años y medio, y se creaba la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza a la cual el gobierno se comprometía dotar de recursos para su gestión. Durante este período el Estado español debía realizar una aportación económica anual de cinco millones de dólares. De este modo 775 cuadros llegan a España (447 de maestros antiguos, 328 de pintores modernos), de los cuales 451 conformarían el corazón estable de la colección.

El edificio al que se destinaron las obras es el palacio de Villahermosa. Ubicado entre el paseo del Prado y La Carrera de los Jerónimos, junto a la plaza de Cánovas del Castillo (o de Neptuno), muy cerca del Congreso de los Diputados, era ideal para que la colección se proyectara socialmente, a un paso del Museo del Prado y próximo al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, impulsando así el denominado «Paseo de los museos». Esta noble mansión madrileña fue construida por Silvestre Pérez y Antonio López Aguado entre finales del siglo XVIII y principios del siguiente, sin embargo ha ido sufriendo drásticas alteraciones en el interior. Durante los años cincuenta y sesenta fue sede del Banco Transmediterráneo y posteriormente de la Banca López-Quesada, pasando a depender del Fondo de Garantía de Depósitos y consecuentemen-

te se integró en el patrimonio del Estado. Dados los problemas de espacio del Museo del Prado, con sus nutridos fondos, el palacio Villahermosa se destinó en 1984 como ampliación del mismo siendo acondicionado por Francisco Partearroyo. Convertido en espacio expositivo, aquí se pudieron ver excelentes muestras de pintura barroca española (Ribalta, Rizi, Carreño de Miranda, Francisco de Herrera el Mozo...) y en 1988 *Goya y el espíritu de la Ilustración*. Rafael Moneo se encargó de remodelar el edificio con fines museísticos.

Mientras se creyó que la colección Thyssen-Bornemisza estaría temporalmente en España fue visitada masivamente, constituyendo la cola parte de su imagen. En marzo de 1992 se firmó una Carta de Intenciones entre los representantes de los propietarios y el ministro de Cultura con el propósito de comprar la colección, y finalmente el Consejo de ministros de junio del año siguiente aprueba un Real Decreto mediante el cual se autoriza al gobierno a otorgar el contrato según el cual la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza se hacía con la propiedad de 775 cuadros por un precio de 338 millones de dólares. La colección abrió sus puertas en calidad de museo español –aunque con específicos estatutos diferenciadores– en octubre de 1993. El monasterio de Pedralbes, en Barcelona, es el receptor de una cantidad inferior de piezas, entre las que descuella la *Virgen con el Niño entronizada* («Virgen de la Humildad») de Fra Angelico, del cual el Museo del Prado posee un ejemplar.

La colección, eminentemente pictórica, se distribuye en las salas de las tres plantas siguiendo un orden cronológico y un criterio focal, y partiendo de la superior. A través de ellas se puede apreciar que la calidad de las obras y la identidad de las mismas son merecedoras de la atención que en su momento le prestó el estado español. Aparte de la incertidumbre de no saber con claridad qué obras pertenecen a la colección estable, de la mediana calidad de algunas y de ciertos errores de atribución, la mayoría son cuadros de extraordinario interés siendo relevante el hecho de que cubre profundas lagunas de las colecciones estatales, ya sea del arte antiguo (Museo del Prado) como del contemporáneo (Reina Sofía).

La colección abarca un amplio período y está representado un variado abanico de focos geográfico-culturales, desde el siglo XIII hasta las últimas tendencias del XX (años sesenta), centrándose en la pintura europea y en la norteamericana.

El Museo del Prado adolece de ejemplares de la pintura italiana del trecento, por lo cual es interesante contemplar en el Thyssen obras como la tabla al temple atribuida al Maestro de la Magdalena con la representación de *La Virgen y el Niño entronizados con santo Domingo, san Martín y dos ángeles*, de la segunda mitad del siglo XIII, así como la giotesca *Natividad* de Taddeo Gaddi. Ahora bien, una de las obras señeras de la colección es *Cristo y la samaritana*, de Duccio, que

formó parte de la *Maestà* de la catedral de Siena (encargada en 1308), una de las nueve tablitas que componían el banco en el dorso del altar, desmembrado entre el Museo dell'Opera del Duomo y colecciones privadas y públicas.

Cambó intentó paliar la escasez de pintura italiana del quattrocento en el Museo del Prado con las tres tablas de la *Historia de Nastaglio degli Onesti* atribuidas en su momento totalmente a Botticelli; junto con la *Anunciación* de Fra Angelico (procedente de las Descalzas Reales), la *Dormición de la Virgen* de Mantegna (de las colecciones reales) y el Antonello da Messina, adquirido en los años sesenta (*Cristo en el sepulcro*) son las obras italianas más importantes en la pinacoteca nacional. La colección Thyssen proporciona la oportunidad de ver pinturas de otros artistas del momento. *Santa Catalina ante el Papa en Aviñón* corresponde a una pequeña tabla del pintor y miniaturista Giovanni di Paolo, representativa del arte sienés del cuatrocientos. Atribuido a Piero della Francesca es el que se considera probable *Retrato de Guidobaldo da Montefeltro*, que sigue la tipología del personaje de medio cuerpo de perfil. Presente en el Museo del Prado con una composición religiosa, el hacer retratístico de Antonello da Messina, del que no se privan los grandes museos, como el Louvre, se puede constatar en una *Cabeza masculina*. Una de las obras más hermosas de la colección Thyssen es el *Retrato de Giovanna Tornabuoni*, de medio cuerpo y de perfil: se trata de una pintura del florentino Domenico Ghirlandaio, única en el ámbito del coleccionismo español. El mismo criterio se establece para *Joven caballero en un paisaje*, obra de Vittore Carpaccio, firmada y fechada (1510), un retrato de cuerpo entero ante un lírico paisaje poblado de flores y animales.

Aunque el Museo del Prado posea una rica colección de los llamados «primitivos» flamencos, el Thyssen expone unas cuantas piezas relevantes, tal el hermoso díptico de grisallas de la *Anunciación* de Jan van Eyck –cercana a la impronta de los Van Eyck la pinacoteca nacional tiene *La Fuente de la Gracia*–, donde la Virgen y el ángel aparecen con un carácter volumétrico propio de la imaginería. La también denominada «Anunciación Thyssen» es una de las obras señeras de la colección. Si el Prado muestra una de las obras más bellas de Rogier van der Weyden, el *Descendimiento*, en el Thyssen se puede ver una primorosa tablita con la representación de *La Virgen con el Niño* sentada en un trono arquitectónico. Otra de las joyas de la colección es la pequeña tabla de *La Virgen del árbol seco*, de Petrus Christus, con alusiones marianas en una delicada ejecución. Muestra de la retratística flamenca es el *Retrato de un hombre joven*, de Hans Memling, quien se representa en el anverso del cuadro mientras que en el reverso aparece un delicado florero. Su actitud orante hace suponer que forme parte de un díptico figurando la *Virgen con el Niño* en la otra parte.

El siglo XVI italiano está representado en la colección Thyssen-Bornemisza con un abanico de obras de artistas consagrados en el Museo del Prado, pero

también ausentes. *Cristo resucitado* es una tabla del milanés Bartolomeo Bramantino –artista relacionado con Bramante–, provisto de un cuerpo de leñoso modelado. Del florentino Fra Bartolomeo, la Thyssen conserva *La Sagrada Familia con san Juan Bautista,* de los primeros años de la centuria. Al manierismo toscano corresponde *La Virgen con Niño, san Juanito y san Jerónimo,* un colorístico tondo de Domenico Beccafumi, importante artista activo principalmente en Siena del cual no hay constancia en las fondos del Prado. Bronzino está representado con un cuadro religioso –*San Sebastián,* de medio cuerpo– y en una de sus conocidas facetas, la del retrato (*Cosme I de Médicis con armadura*). Atribuido a Rafael es el *Retrato de un adolescente,* un hermoso busto que podría corresponder a Giulio Romano, a quien también ha estado adscrito. Un buen ejemplar dentro de la retratística del renacimiento es el *Retrato de Ferry Carondolet con sus secretarios,* muestra de la capacidad para dicho género por parte de Sebastiano del Piombo, interesante pintor veneciano, muerto en Roma, del que el Prado ofrece temática religiosa. Si bien el Museo del Prado cuenta con una magnífica colección de pintura veneciana, el Thyssen expone un palpitante *San Jerónimo en el desierto* perteneciente a la última etapa de Tiziano, así como una versión reducida del lienzo con *El Paraíso* (hacia 1583) que decoró el testero de la Gran sala del Consejo del Palacio Ducal de Venecia, del que existen otras dos versiones (Musée du Louvre, Museo del Prado), testimonio del hacer de Tintoretto.

La pintura flamenca del XVI se muestra en el Thyssen con obras de desigual calidad, de Jan Gossaert (Mabuse) –*Adán y Eva*–, Joos van Cleve –su *Autorretrato,* aunque desgastado, es una de las obras señeras de la colección–, Marinus van Reymerswaele –*La vocación de san Mateo*–, del que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuenta con un *San Jerónimo,* artista también representado en el Museo del Prado igual que los anteriores, Jan van Scorel –una versión con varianates de *La Virgen de los narcisos con el Niño y donantes*–, Maerten van Heemskerck –el magnífico *Retrato de una dama hilando* debe tratarse de una alegoría–, Antonio Moro –su extraordinaria capacidad para el retrato, de la que hay diversos testimonios en el Prado, puede apreciarse en el de *Giovanni Battista di Castaldo*–, y el pintor manierista natural de Utrecht, Joachim Witewael (*La Sagrada Familia con ángeles y santos*), del que el Prado posee una *Adoración de los pastores* firmada y fechada.

La sala dedicada a la pintura alemana renacentista en el Museo del Prado es de reducida dimensión lo cual es indicio de la escasez de obras de este foco europeo. La colección Thyssen aumenta la representación de artistas de esta zona y cubre una importante laguna. Un Durero, firmado y fechado en 1506, *Jesús entre los doctores,* se incorpora a los excelentes ejemplares del Prado, así como el *Adán y Eva,* de Baldung Grien, artista del cual la pinacoteca nacional cuen-

ta con su conocida *Las tres edades del hombre* y una alegoría de la música. La capacidad, y frecuencia, de los alemanes para el retrato está plasmada en buen número de obras, como en el *Retrato de un joven*, de Albrecht Altdorfer, y en las tablas de un probable tríptico, obra de Lucas Cranach el Viejo –su par de escenas de cacería del Prado son piezas significativas– con la representación de *Santa Isabel con el duque de Sajonia como donante*, y *Santa Ana con la duquesa Bárbara de Sajonia como donante*. *La ninfa de la fuente* es una tabla en que se representa a Castalia echada sobre la hierba, al modo de la *Venus* de Giorgione, con el desnudo como elemento interesante al que acudió Lucas Cranach con frecuencia para representar venus, ninfas y mujeres bíblicas y de la historia romana, en donde aparece una inscripción latina en la parte superior. No son frecuentes las obras de Hans Holbein el Viejo, por lo cual es de gran interés la pareja de retratos (1518-1520) que conserva el Thyssen. Es en el ámbito de la pintura germánica donde el Thyssen cuenta con una de sus joyas, el *Retrato de Enrique VIII* (1534-1536), única obra de Hans Holbein el Joven en España y una de sus creaciones maestras realizada durante su segunda estancia en Inglaterra. Sin duda este cuadro y el de la ninfa de Cranach son lo más relevante de los fondos germánicos del XVI.

Precisamente la pintura del siglo XVII italiano no está ausente en el Museo del Prado, pero de la colección Thyssen habría que destacar su Orazio Gentileschi (*Lot y sus hijas*), la vibrante pareja de cuadritos de Domenico Feti (*El buen samaritano*, *La parábola del sembrador*, de 1610-1623), y el extraordinario Guercino (*Jesús y la samaritana en el pozo*). Sin embargo, brilla con luz propia *Santa Catalina de Alejandría*, obra de Caravaggio pintada a finales del siglo XVI, una de las piezas que justifica la presencia de la colección Thyssen en España.

Si bien los Tiepolo están bien representados en el Museo del Prado y en otras colecciones públicas e iglesias españolas, la Thyssen ha integrado al patrimonio español diversos lienzos entre los cuales hay que destacar *La muerte de Jacinto*. Canaletto y Guardi –ausentes en las colecciones públicas, no así en las privadas– enriquecen las estatales con sus «vedute».

Es amplia la presencia de la pintura barroca flamenca en la colección Thyssen. Sobresale una copia de un Tiziano (existen diversas versiones aunque el original se conserva en la National Gallery de Washington) realizada por Rubens hacia 1615 (*Venus y Cupido*), el magnífico *Retrato de Jacques Le Roy* (1631) de Anton van Dyck, el de *Antonia Canis* (1624) de Cornelis de Vos, y una de las figuras más enigmáticas del museo, el *Muchacho con turbante y un ramillete de flores* (h. 1655), pintura de Michiel Sweerts, sugerente más allá de lecturas alegóricas.

Las obras holandesas del Thyssen cubren en parte una drástica laguna en las colecciones estatales, siendo uno de los aspectos más relevantes de la co-

lección. Todos los géneros que la caracterizan están presentes, así como muchos de los nombres que la identifican con la crasa excepción de Vermeer y Rembrandt. Del retrato hay excelentes ejemplares en obras de Frans Hals (*Grupo familiar con un criado negro ante un paisaje*, de hacia 1648, el único Hals de una colección española), Steen (*Autorretrato con laúd*), etc.

Las escenas de interior tan propias del ámbito holandés son frecuentes. Así, de Hendrick Terbrugghen el Thyssen cuenta con *Esaú vendiendo su primogenitura* (h. 1627), de impronta caravagesca; de Gerrit van Honthorst, otro de los caravaggistas neerlandeses, el lienzo *Violinista alegre con un vaso de vino*; de Matthias Storm, de igual tendencia, *Cena de Emaús*, pintor del cual hay en el Museo del Prado una *Duda de santo Tomás*; una intimista tabla de Gerrit Dou es la que representa *Joven a la ventana con una vela*. Una de las obras más relevantes de Gerard Terborch la expone el referido museo madrileño: *Hombre leyendo un papel con un atlas sobre la mesa*; también es uno de los mejores de su producción *La sala del consejo del ayuntamiento de Amsterdam*, de Pieter Hendricksz de Hooch; *La cocinera*, de Gabriel Metsu, es una de las típicas escenas de interior que abundan en la pintura holandesa; también hay que destacar un *Rincón de una biblioteca*, de Jan Jansz van der Heyden, especializado durante cierto momento en interiores de este tipo.

Los paisajes holandeses abundan en la colección Thyssen, con obras de Philips Aertsz Koninck (es prodigiosa su *Vista panorámica con ciudad al fondo*), Cuyp, Ruysdael (la *Vista de Naarden*, con el horizonte muy bajo, es una de sus paisajes más hermosos), Hobbema, etc. *La flota holandesa en Goeree (Guinea)* es una marina de Willem van de Velde II, temática que también identifica al foco holandés, como lo es la pintura de arquitecturas, siendo una de las obras más importantes de la colección *La fachada occidental de santa María de Utrecht* (1662), tabla de Saenredam, aunque también habría que citar el detalle de Amsterdam pintado por Gerrit Adriaensz Berckheyde *(El Nieuwezijds Voorburgwal con el marcado de flores de Amsterdam)*. La pintura de flores ofrece buenos ejemplos en obras de Balthasar van der Ast, así como la de bodegones (Willem Claesz Heda, Kalf, Willem van Aelst) de la que el Museo del Prado posee algunos testimonios.

Si los artistas españoles de la colección Thyssen están presentes en el Museo del Prado, no por ello no hay obras de interés que no merezcan una visita. Entre éstas un *Retrato femenino* de Juan de Flandes, importante por el hecho de tratarse de un retrato, género raro en estos momentos en el ámbito español, que algunos consideran de Catalina de Aragón, hija de los Reyes Católicos. Este pintor estuvo al servicio de la reina Isabel para quien trabajó en su políptico conservado parcialmente en el Palacio Real de Madrid; el Prado tan sólo tiene de él tres tablas procedentes de un conjunto desmembrado de la iglesia palentina de San Lázaro. Varios son los Grecos, de notable calidad, que posee la co-

lección que estudiamos (*Anunciación*, de su etapa italiana, el precioso boceto con la *Anunciación* para el retablo del Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación de Madrid, *Cristo con la cruz a cuesta*, la *Inmaculada Concepción*). La *Piedad* de Ribera, firmada y fechada (1633), es otra obra significativa, de unos años en los que destaca entre los bodegonistas Juan van der Hamen (*Bodegón con loza y dulces*). A pesar de la abundancia de obras de Murillo en el Museo del Prado y en otros centros españoles, *La Virgen y el Niño con santa Rosalía de Palermo* es un hermoso lienzo de suelta factura y rico colorido, de hacia 1670, el cual ya desde la primera mitad del siglo XVIII había abandonado España.

La obra de Goya representada como en ningún otro sitio en el Museo del Prado se enriquece con uno de sus mejores retratos, el de *Asençi Julià* (h. 1798), pintado mientras le ayudaba en los trabajos decorativos de San Antonio de la Florida. *El tío Paquete* es una cabeza expresiva de la época de las pinturas negras. Ahora bien, habría que retirar como obra autógrafa el desabrido *Retrato de Fernando VII*, más propio de Estéve.

Con la excepción de Poussin y Lorena, la pintura francesa no es uno de los platos fuertes del Museo del Prado. En el Thyssen, del XVII descuella Vouet (*El rapto de Europa*), del que el museo nacional tiene dos cuadros, uno de ellos el conocido *El Tiempo vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza*, y el tremendista *David con la cabeza de Goliat y dos soldados* de Valentin de Boulogne, tan influido por Caravaggio, del que el Prado posee un *Martirio de san Lorenzo*. De Watteau, de Fragonard y de Boucher se conservan obras en el Museo del Prado y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero tanto *El columpio* de Fragonard, como *El «Pierrot» alegre* del primero de los citados son obras destacables de la colección Thyssen, aunque en mayor medida los tres bodegones de Chardin, extraordinario pintor en este terreno y ausente del Prado.

No hay ningún Friedrich en las colecciones públicas españolas, por lo que conviene celebrar el hecho de que en el Thyssen pueda contemplarse *Mañana de Pascua* (h. 1830- 1835), un paisaje con sus característicos personajes de espalda.

La pintura británica puede contemplarse en la Fundación Lázaro Galdiano, y algún lienzo significativo se conserva en el Museo del Prado, pero no es uno de los focos artísticos mejor representados en nuestras colecciones. La Thyssen ha introducido retratos de Gainsborough y Lawrence, mientras que retratistas norteamericanos como Copley, Charles Wilson Peale y Gilbert Stuart son raros en nuestro país. De este ámbito, el museo muestra cuadros dentro de un género muy importante, el paisaje, con obras de Thomas Cole, Cropsey y el luminista Heade, y una de las escenas más encantadoras de la pintura de género, *Partida de pesca en el estrecho de Long Island a la altura de New Rochelle* (1847), obra de Clonney. La pintura norteamericana presente en la colección Thyssen

–gracias al interés del último barón– continúa con el realismo de Winslow Homer (*La señal de peligro*) y con John Singer Sargent (*Retrato de la duquesa de Sutherland*, 1904).

Las lagunas del neoclasicismo, del romanticismo y del realismo dan paso a un Manet (*La amazona de frente*, de un año antes de la muerte del pintor), y algunas piezas impresionistas, de las que carecen las colecciones públicas españolas: obras de Monet (*El deshielo en Vétheuil*), Pissarro (*La calle Saint-Honoré después del mediodía. Efecto de lluvia*), Renoir, Degas (en particular el pastel *En la modista*). Del post-impresionismo citemos a Cézanne (*Retrato de un campesino*) y a un Van Gogh, suntuoso y rico de color, de 1890 (*Les Vessenots en Auvers*), así como *La pelirroja de la blusa blanca*, de Henri Toulouse-Lautrec. Del fauvismo, la Thyssen muestra un magnífico paisaje urbano de André Derain realizado durante una de sus estancias en la capital inglesa (*El puente de Waterloo*, 1906).

Las primeras vanguardias, prácticamente ausentes en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se pueden apreciar en Madrid a través de la Thyssen. Así, en el marco del expresionismo alemán, está el grupo «Die Brücke» con obras de Heckel (*La fábrica de ladrillos. Dangast*), Kirchner (*La buscona, Cocina alpina*), Ludwig Meidner (*La casa de la esquina*, de 1913, con su visión tambaleante de la realidad), Otto Müller (*Dos mujeres sentadas en las dunas*), así como «Der Blaue Reiter», de cuyo máximo representante, Kandinsky (no está ausente del Reina Sofía), se expone *Murnau. La salida de la Johannistrasse* (1908), una obra abstracta de 1914 (*Pintura con tres manchas*),y también una tardía, de gran lirismo, de 1943 (*Alrededor de la línea*). Asimismo en el Thyssen se pueden ver cuadros de Franz Marc y Jawlensky. Una obra significativa del expresionismo es *Metrópolis*, de Grosz, que capta la angustia social del momento, del cual en el marco de la Nueva Objetividad el Thyssen cuenta con otras creaciones. Paul Klee es un pintor que se llega a admirar en el referido museo a través de varios cuadros realizados desde 1912 a 1927.

Afortunadamente, el Thyssen-Bornemisza muestra algunas obras de Picasso que contribuyen a comprender su trayectoria, dada la escasez de piezas en el Reina Sofía. Un gouache sobre papel marrón representa una *Cabeza* (1906-1907) muy relacionada con *Las señoritas de Avignon*. Es interesante la presencia de una pintura de 1911-1912, es decir, del cubismo analítico (*Hombre con clarinete*), ligeramente posterior a *Mujer con mandolina* (1910) de Braque. Aunque el Reina Sofía posee un buen número de pinturas de Juan Gris, en el Thyssen se pueden ver hermosas piezas, como *El fumador* (1913), y un bodegón con formas curvilíneas de 1919 (*Botella y frutero*). El cubismo tubular de Fernand Léger se constata en *La escalera (Segundo estado)*, lienzo de 1914 (recientemente ha ingresado en el Reina Sofía una obra suya inmersa en la abstracción geométrica). Dentro de su período clásico, la colección Thyssen proporciona la posibi-

lidad de contemplar *Arlequín con espejo* (1923) de Picasso, un óleo que da categoría a la colección, de un momento del que se pueden ver ejemplares en el Museu Picasso de Barcelona.

El dadaísmo es un movimiento parcialmente representado en el Thyssen, donde, no obstante, se muestran interesantes obras de Kurt Schwitters, como *Merzbild* (1919), *Merzbild Kijkduin* (1923) y *Merz 1925*. Del futurismo, cuenta con un Balla (*Manifestación patriótica*, 1915) y un Severini de 1912, entre otras obras de esta tendencia italiana. La vanguardia rusa está representada por algunas piezas, entre ellas *Paisaje rayonista. El bosque* (1913) de Natalia Gontcharova, un par de *Proun* de El Lissitzky (1919) y *Arquitectónica pictórica* (1918) de Popova.

El neoplasticismo se puede apreciar en varias obras de Mondrian, siendo interesante el abanico cronológico pues a *Composición en gris-azul* de 1912-1913, le sucede *Composición I*, de 1931, con el típico enrejado de la «nueva plástica», y, finalmente, una de los años cuarenta, de su etapa americana, *New York City, New York*, con cintas de color adheridas al lienzo. *Composición* (1919-1920), de Theo van Doesburg, insiste en la diferente visión de la realidad por parte de De Stijl.

Magritte (*La llave de los campos*, 1936), Max Ernst (*Árbol solitario y árboles conyugales*, 1940), Paul Delvaux (*Mujer ante el espejo*, 1936), un tardío Yves Tanguy (*Números imaginarios*, 1954) y Dalí (*Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar*, 1944), son artistas presentes en la colección Thyssen en el marco del surrealismo. En este sentido se trata de obras de gran interés para las colecciones estatales al ser un movimiento en el que hubo participación española pero del que no se tenían buenas muestras, salvo los cuadros del legado Dalí.

La pintura norteamericana del siglo xx es una de las novedades interesantes que ha introducido en España la colección Thyssen-Bornemisza. Jóvenes artistas estaban en contacto con las vanguardias europeas después de la celebración de Armory Show (1913) y con motivo del viaje a Europa. Prueba de ello es *Estación terminal «Gran Central»* (1915) de Max Weber, uno de los artistas que más se interesaron por el cubismo y el futurismo. Más personal es Stuart Davis, con sus composiciones que parecen anuncios publicitarios, preludio del interés por lo comercial en que centraron su atención los artistas del Pop. Georgia O'Keeffe, Charles Sheeler, con su paisaje neoyorkino, aunque tardío dentro de su producción (*Cañones*, 1951), planimétrico y tendente a la geometrización propia del Precisionismo, y Charles Demuth, de la misma tendencia, son pintores significativos en el desarrollo artístico norteamericano, del cual el Thyssen cuenta con una extraordinaria obra, *Habitación de hotel* (1931), del personal Hopper, quien refleja con su carácter íntimo y en soledad la sociedad americana, especialmente urbana, del momento.

El expresionismo abstracto americano es de desigual presencia y categoría y se puede estudiar ante obras de Jackson Pollock –ausente en el Reina Sofía– (*Marrón y plata I*, 1951), y Willem de Kooning (*Hombre rojo con bigote*, 1971), si bien no son significativas en sus trayectorias. La pintura de «borde nítido» o la post-abstracción está representada por Morris Louis (*Columnas de Hércules*, 1960), del cual el Reina Sofía ha adquirido recientemente un cuadro. La mancha caligráfica la introduce en el museo Mark Tobey con un gouache sobre cartón (*Ritmos de la tierra*, 1961), de quien recientemente el Reina Sofía ofreció una antológica. Del «campo coloreado» hay un Mark Rothko y un hermoso Clyfford Still de 1965. Del trabajo de Rauschenberg, el Thyssen expone *Express*, óleo sobre lienzo con serigrafía de 1963.

De la figuración europea de la segunda mitad del siglo XX la colección Thyssen permite que contemplemos obras de Francis Bacon (*Retrato de George Dyer en un espejo*, 1968), del enigmático Balthus y de Lucien Freud, de las cuales podemos citar el retrato que este último le hiciera al barón Thyssen teniendo como fondo el *Pierrot alegre* de Watteau, un encantador lienzo de la colección, como si se pretendiera enlazar los gustos antiguo y contemporáneo en la personalidad del coleccionista.

En 1999 se firmó entre el ministro de Educación y Cultura y la mujer del barón Thyssen un Protocolo de Intenciones a fin de ceder gratuitamente por un período de once años la llamada Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, de la cual ya se han montado exposiciones temporales, que se instalará en la ampliación prevista para el museo.

11.23. Museu Picasso (Barcelona)

En el carrer Montcada, en el corazón de la Barcelona antigua, tres palacios se prestan para acoger las colecciones de este museo: el Berenguer de Aguilar (sede originaria), el Baró de Castellet y el Meca. El carácter histórico de los edificios se hace presente en estructuras y ornamentos. El palau Aguilar es del siglo XIII pero remodelado en el XV, mientras que en el segundo se aprecian elementos barrocos teniendo en su planta noble un importante salón de corte neoclásico. El primero de ellos fue adquirido por el ayuntamiento en 1953 y después de restaurado se convirtió en la sede del Museu Picasso en 1963, ampliado con el otro palacio en 1970, respectivamente. En 1986 la Caixa cedió parte del Palau Meca con lo cual el museo se amplió unidos, gracias a la intervención de los arquitectos Jordi Garcés y Enric Sòria, por una «calle» de sesenta metros de longitud paralela a la Montcada, lo cual permite que el visitante conecte con los tres espacios desde dentro. La reforma también obedeció al interés de

modernizar servicios y de contar con otros. Así la planta baja está reservada para guardarropa, tienda, cafetería, salón de actos...

El Museu Picasso de Barcelona acoge gran número de piezas de sus años infantiles y juveniles (pinturas, dibujos, cuadernos, paleta...) destacando *Ciencia y Caridad* (1897) con sus trabajos preparatorios. Se exponen obras de sus años dels Quatre Gats y algunas de su etapa azul. Influido por artistas franceses como Toulouse-Lautrec pintó *La nana* en los primeros años del siglo. De su periodo próximo a *Las señoritas de Avinyon* está el *Retrato de la señora Canals* y el clásico está expresado a través del *Arlequín* y *La Salchichona* (1917), siendo importante la serie de la interpretación de *Las meninas* de Velázquez (cincuenta y ocho lienzos), y la de *Los pichones* de su época de Cannes (1957) donadas en 1968 por el autor.

El origen familiar está en la mayoría de las piezas, otras fueron entregadas por el que fuera su secretario, Jaume Sabartés, y también por el propio pintor (como las series antes citadas).

11.24. Fundació Miró (Barcelona)

En la zona de Montjuïc, cercano al Museu d'Art de Catalunya, entre el verde de los árboles, se alza una joya de la arquitectura española en blanco. Se trata de un edificio racionalista de hormigón armado y amplios espacios acristalados en el cual es importante el aprovechamiento de la luz, la cual se introduce por crestas y resbala por los muros diáfanamente. Es una construcción debida a Josep Lluis Sert levantada en 1975 (el primer proyecto corresponde a 1970), año en que la Fundació Miró abrió sus puertas al público, creada por el artista con la colaboración del ayuntamiento de la ciudad. Sert fue secretario y director de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (C.I.A.M.) (1928-1956) y entre 1929-1931 trabajó en el taller de Le Corbusier en París. Una de sus obras más relevantes es la Fundación Maeght, en Saint-Paul-de-Vence, el nombre del marchante de Miró, pero su presencia en el contexto artístico se hizo presente, junto con Luis Lacasa, en el pabellón español de la Exposición Internacional de París (1937), en el que Miró fue uno de los artistas representados. La Fundació Joan Miró se ampliaría con la intervención de Jaume Freixa.

Más de diez mil piezas constituyen los fondos del museo, entre pinturas (doscientas y tantas), esculturas (alrededor de ciento cincuenta), un ingente material de dibujos y anotaciones, y obra gráfica y textil, donadas mayormente por el autor si bien hay que mencionar las obras procedentes de la colección privada de Joan Prats, gran amigo del artista e impulsor de la idea de la Fundación.

No son espectaculares las obras que el museo posee de los años más interesantes de Miró, a la llegada a París y su posterior integración a la dinámica del surrealismo, aunque abundan los dibujos preparatorios. El *Retrato de una jovencita* (1919) y *La botella de vino* (1924) están entre las obras que han dado imagen al museo. Otras de un gran lirismo corresponden a los años treinta: *Llama en el espacio y mujer desnuda, Hombre y mujer delante de un montón de excrementos,* así como el *Collage* con sombreros procedente de la colección de Joan Prats.

Es de destacar la presentación de las obras en un contexto espacial de abertura en el cual la luz juega un papel primordial, así como las rampas y los patios, donde el blanco del hormigón, el ocre del ladrillo y los verdes de la vegetación hacen de la Fundación Miró uno de los museos de más agradable recorrido. La terraza se dinamiza con esculturas en espacios abiertos al cielo de Barcelona divisándose la ciudad a lo lejos...

Bibliografía

Ainaud de Lasarte, J.; Subirana, R. Mª., *Museu Picasso. Catálogo*, Barcelona, Ayuntamiento, 1970.

Azeredo Perdigâo, J. de, *Calouste Gulbenkian. Coleccionador*, Lisboa, Fundaçâo Calouste Gulbenkian, 1969.

Bastida de la Calle, Mª D., «Fenway Court: le plaisir de Isabella Stewart Gardner», *Goya*, 1999, nº 273, pp. 370-374.

Beresford, R., *Dulwich Picture Gallery. Complete Illustrated Catalogue*, Londres, Unicorn Press, 1998.

Boublil, A., *L'étrange docteur Barnes: portrait d'un collectionneur*, París, A. Michel, 1993.

Camón Aznar, J., *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1962.

Constable, W. G., *Art collecting in the United States*, Londres, Thomas Nelson and Sons, 1964.

Ciudad de la arquitectura-Arquitectura de la ciudad. Berlín 1900-2000, Berlín, Neues Museum, 2000.

Cooper, D., *The Courtauld Collection. A Catalogue and Introduction*, Londres, The Athlone Press, 1954.

Cooper, D.; Blunt, A., *Impressionistes de la Collection Courtauld de Londres*, París, Association Française Action Artist, 1955.

Cullen, M. S.; Stockhausen, T. von, *The Altes Museum*, Berlín, Berlín Edition, 1998.

Chantilly. Musée Condé. Peintures du XVIIIe siècle, catálogo, Chantilly, Musée Condé-París, Réunion des Musées Nationaux, 1995

Chantilly. Musée Condé. Peintures des XIXe et XXe siècles, catálogo, Chantilly, Musée Condé-París, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

Chantilly. Musée Condé. Peintures de l'École italienne, catálogo, Chantilly, Musée Condé-París, Réunion des Musées Nationaux, 1988.

De Cézanne à Matisse. Chefs-d'oeuvre de la Fondation Barnes, cat. exp., París, Musée d'Orsay, 1993- 1994.

De Vos, D., *Musée Groeninge. Bruges*, Gante, Ludion, 1996.

Frans Halsmuseum, Musée Municipal de Haarlem, Haarlem, Frans Halsmuseum, 1955.

Frans Halsmuseum. Haarlem, catálogo, Haarlem, Joh. Enschedé, 1969.

Gállego, J., «Un museo flotando sobre el agua», *El Cultural*, 18-4-1999.

Ducourau, V., *Musée Bonnat. Bayonne*, París, Musées et Monuments de France, 1988.

European and American Paintings in the Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 1974.

Farr, D.; Bradford, W.; Braham, H., *The Courtauld Institute Galleries. University of London*, Londres, Scala Publications Ltd, 1990.

Fernández-Galiano, L., «Viena, las caballerizas del arte», *Babelia (El País)*, 14-7-2001.

Fundación Lázaro Galdiano. Museo. Guía, Madrid, 1999.

García Vázquez, C., *Berlín-Postdamer Platz. Metrópoli y arquitectura en transición*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2000.

Gaya Nuño, J. A., *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958.

Gaya Nuño, J. A., *La pintura europea perdida por España: de van Eyck a Tiepolo*, Madrid, 1964.

Gibbs-Smith, C. H.; Percival, H. V. T., *The Wellington Museum. Apsley House. A Guide*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1952.

Goldfarb, H. T., *The Isabella Stewart Gardner Museum*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Haskell, F., *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collectiing in England and France*, Nueva York, Cornell University Press, 1976.

Hobbs, S., «A connoisseur's vision. The American collection of Charles Lang Freer», *American Art Review*, 1977, IV, nº 2, pp. 76-101.

House, J., *Impressionism for England. Samuel Courtauld as Patron and Collector*, Londres, Courtauld Institute Galleries, 1994.

Hughes, P., *The Founders of the Wallace Collection*, Londres, The Trustees of the Wallace Collection, 1992.

Ingamells, J., *The Wallace Collection*, Londres, Scala Books, 1990.

Jensen, K. W., «Luisiana samling», *Louisiana Revy*, 1972, nº 4.

Jordan, W. B., «Algur Meadows: un recuerdo personal», *Goya*, 1999, nº 273, pp. 343-352.

Kauffmann, C. M., *Wellington Museum. Paintings at Apsley House*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1965.

Kauffmann, C. M., *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1982.

«Lázaro Galdiano», *Goya*, 1997, nº 261.

Lepper, H., «Kunsttransfer aus der Rheinprovinz in die Reichshauptstadt: der Erwerb der Gemälde-Sammlung des aachener Industriellen Barthold Suermondt durch die königlichen Museen zu Berlin im Jahre 1874: ein Beitrag zur Museumpolitik nach der Reichsgründung», *Aachener Kunstblätter*, 1988-1989, v. 56-57, pp. 183-342.

«MuseumsQuartier Wien», *Architektur'Aktuel*, 2001, nº 6.

Louisiana. The Collection and the Buildings, Humlebaek, (Dinamarca), Louisiana Museum of Modern Art, 1992.

Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza, cat. a cargo de J. M. Pita Andrade y Mª del M. Borobia Guerrero, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992.

Maestros modernos del Museo Thyssen-Bornemisza, cat. a cargo de J. Álvarez Lopera, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1992.

Man, H. de, *Le Musée Boymans -van Beuningen*, Londres, Scala, 1993.

Mauritshuis. Illustrated General Catalogue, Amsterdam, J. M. Meulenhoff y La Haya, Mauritshuis, 1993.

Mauritshuis. Cabinet Royal de Peintures. Guide, La Haya, Cabinet Royal de Peintures–Fondation Amis du Mauritshuis, 2000.

«Mil museos. Los lugares comunes del arte», *Arquitectura Viva*, 2001, nº 77.

Murdoch, J., *The Courtauld Gallery at Somerset House*, Londres, Courtauld Institute of Art, 1998.

Murray, P., *Dulwich Picture Gallery. A Handlist*, Londres, Sotheby Parke Bernet Publications, 1980.

Museu Calouste Gulbenkian, Catálogo, Lisboa, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 1982.

Musée Picasso. Catalogue sommaire des collections, París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

Obra de Joan Miró. Dibuixos, pintura, escultura, ceràmica, tèxtils, Barcelona, La Polígrafa, 1988.

Obras maestras de la Dulwich Picture Gallery, cat. exp., Madrid, Banco Bilbao-Vizcaya, 1999.

Ohlsen, M., *Wilhelm von Bode: zwischen Kaisermacht und Kunsttempel*, Berlín, Gebrüder Mann, 1995.

Macon, G., *Chantilly et le Musée Condé*, París, Henri Laurens, 1925.

Marías, F.; Luca de Tena, C., *Colección Thyssen-Bornemisza. Monasterio de Pedralbes*, Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1993.

Patton, P. A., «*El Prado en la pradera*: arte español en el Museo Meadows (Dallas, Texas)», *Goya*, 1997, nº 257, pp. 258-266.

Pintura española de la Colección Meadows, cat.exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2000.

Polack, J.; Corinth, L., *Meisterwerke der Kunst in der Stadtischen Galerie in Lenbachhaus. Munchen*, Munich-Hannover, Knorr and Hirth, 1965.

Por ejemplo, Berlín. Diez años de transformación y modernización, cat. exp., Berlín, Postbahnhof am Ostbahnhof, 2000.

Reist, I., «Henry Clay Frick y su colección de arte», *Goya*, 1999, nº 273, pp. 323-332.

Ryskamps, Ch.; Davidson, B.; Galassi, S., *Art in the Frick Collection. Paintings. Sculpture. Decorative Arts*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1966.

Städtische Galerie im Lenbachhaus Munich, ed. por H. Friedel, Munich-N. York, Prestel, 1995

Stockausen, T. S., *The New Gemäldegalerie*, Berlín, Berlín Edition, 1998.

Sutton, D., «Duncan Phillips: an American aesthete», *Apollo*, 1986, nº 294, pp. 78-88.

The Courtauld Institute of Art, Londres, University of London, 1938.

The Isabella Stewart Gardner Museum. Guide, Boston, Massachusetts, 1976.

The Frick Collection. Handbook of Paintings, Nueva York, 1990.

The Phillips Collection. A Summary Catalogue, Washington, The Phillips Collection, 1985.
The Princes Gate Collection, cat. exp. a cargo de H. Braham, Londres, Courtauld Institute Galleries, 1981-1982.
Wattenmaker, R. J., *Great French Paintings from the Barnes Foundation. Impressionist, Post-impressionist,* Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993.
Weisberg, G. P.; McIntosh, D. E.; McQueen, A., *Collecting in the Gilded Age: Art Patronage in Pittsburgh, 1890-1910,* cat. exp., Pittsburgh, Frick Art & Historical Center, 1997.